वाङ्मयीन

टीपा आणि टिप्पणी

वा. ल. कुलकर्णी

मूल्य चार रुपये

पॉप्युलर प्रकाशन : ६ :

प्र थ मा वृ त्ति
डिसेंबर १९५३

मुखपृष्ठ : द. ग. गोडसे

मुद्रक : बा. ग. ढवळे,
कर्नाटक मुद्रणालय,
चिराबाजार, मुंबई २

प्रकाशक : ग. रा. भटकळ,
पॉप्युलर बुकडेपो, मुंबई ७

'डायरींतील पानें' ह्या नांवाखालीं वेळोवेळीं नियतकालिकातून प्रसिद्ध झालेल्या माझ्या लेखनांतील कांहीं भाग येथे संग्रहित केला आहे. ह्या लेखनाचे स्वरूप थोडेबहुत अनौपचारिक आहे. ते खास कोणत्याही मासिकासाठीं केलेलें लेखन नसून माझ्या इतर लेखनाप्रमाणेच मूलतः स्वतःसाठी म्हणजे स्वतःच्या ंकाच्या समाधानार्थ केलेले लेखन आहे. हे त्याचे स्वरूप क्षात घेऊनच पुस्तकाला 'वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी' हे , दिले आहे.

'टीका: काल, आज आणि उद्या' हा सदर संग्रहांतील पहिला ; मात्र महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेच्या शंभराव्या अंकासाठी ...दकाच्या खास सागण्यावरून मीं लिहिला. ह्या लेखाप्रमाणेच शेवटीं असलेला 'मराठी एकांकिका' हा लेख इंडियन › थिएटर ह्या संस्थेतर्फे प्रसिद्ध होणाऱ्या 'एकाकी' ह्या जराती मासिकासाठीं मीं मुद्दाम लिहिला. त्याचा गुजराती नुवाद त्या मासिकाच्या सेप्टेंबर १९५३ च्या अंकांत प्रसिद्ध 'ला आहे. 'एकाकिका' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाची ,स्तर चर्चा मी ह्यापूर्वीच एका लेखात केलेली असून तो लेख ह्या 'वाङ्मयीन मतें आणि मतभेद' ह्या पुस्तकात संग्रहित करण्यात आला आहे. येथे केवळ मराठी एकांकिकेचा सुसंगत इतिहास लिहिण्याचा प्रयत्न केला आहे. हा इतिहास माहितीच्या ष्टीने शक्य तो निर्दोष करण्याबाबत श्री. वि. द. साठे, श्री. वा. ा. पुरोहित, श्री. केशवराव दाते, श्री. के. नारायण काळे, वा. ना. देशपांडे, श्री. र. वि. हेरवाडकर, श्री. पु. रा. लेले, 'ादि व्यक्तींनीं मला बहुमोल मदत केली. ह्या सर्व व्यक्तींचा विशेषतः श्री. वि. द. साठे ह्यांचा मी अत्यंत आभारी आहें.

पुस्तकाचीं मुद्रिते तपासतांना त्यात कांहीं कल्पनांचा अनेक काणीं पुनरुच्चार झालेला आहे असे आढळून आले. गेल्या वर्षांत कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या प्रकृतीसंबंधीं विचार त असतां प्रसंगवशात् मजकडून झालेलें हे टिपणवजा लेखन

आहे. तें एकटाकी नाहीं. त्याचे विषयही भिन्न भिन्न आहेत; परंतु असें असूनही त्यांत कांहीं कल्पना वारंवार विवेचनाच्या ओघांत डोकीं वर काढतांना दिसतात; ह्याचा अर्थ एवढाच कीं सदर काळांतील त्या माझ्या मनांतील प्रभावी कल्पना आहेत. लेखकाची आत्मनिष्ठा ही त्यांतीलच एक कल्पना आहे. ह्या पुस्तकांत लेखकाच्या आत्मनिष्ठेचा प्रपंच मी वारंवार थाटतांना दिसतों ह्याचे कारण उघड आहे. वाङ्मयीन टीकेच्या प्रांतांत अ-वाङ्मयीन आणि अ-कलात्म मूल्यें नेहमींच धुडगूस घालतांना दिसत असतात. आजही त्यांतील कांहीं मूल्ये लोकप्रिय ठरूं पाहात आहेत. वाङ्मयीन मूल्यांची विशुद्धता कायम राखण्याची आज विशेष जरूरी आहे, असे मला एकसारखे वाटत आले आहे. ह्या पुस्तकांत ज्या कल्पनांची पुनरुक्ति झाल्यासारखी वाचकांस वाटेल त्यांचा संबंध वरील विचारसरणीशी आहे.

'साहित्य', 'अभिरुचि', 'सत्यकथा', 'रचना', 'महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका', 'हंस', इत्यादि नियतकालिकांतून हे लेखन प्रथम प्रसिद्ध झाले. ह्या सर्व नियतकालिकाच्या संपादकाचा मी आभारी आहे.

पॉप्युलर प्रकाशनचे श्री. भटकळ ह्यानी माझे हे लेखन प्रकाशित करण्याबाबत आणि माझे मित्र श्री. दत्तोपंत गोडसे ह्यांनीं त्याजवर अंगरखा चढविण्याबाबत जो उत्साह दाखविला त्याबद्दल मी कृतज्ञ आहे.

पो. रा. कुळकर्णी

सौ. वहिनींस —

टीका : काल, आज आणि उद्यां

वामनराव जोशी ह्यांनीं केलेलीं 'प्रेम कीं लौकिक?', 'दुटप्पी कीं दुहेरी?' ह्या कादंबऱ्याचीं परीक्षणे, बा. अ. भिडे ह्याचीं पुस्तक-परीक्षणे, केळकरांनीं केलेलें कोल्हटकरांच्या 'मूकनायकाचे' परीक्षण किंवा श्रीपाद कृष्णांनीं केलेलें 'तोतयाच्या बंडा'चे परीक्षण हीं किंवा असलीं परीक्षणें आठवलीं व आजच्या काळांत प्रसिद्ध होत असलेलीं पुस्तकपरीक्षणे लक्षात घेतलीं कीं अगदीं प्रथम जी गोष्ट जाणवते तो परीक्षणांच्या लांबीसंबंधींची. कालच्या आणि आजच्या परीक्षणांच्या लांबीरुंदींत केवढा फरक पडलेला आढळतो ! तसलीं लांबरुंद परीक्षणे आतांच्या नियतकालिकांतून सापडणें एकंदरीनें मुष्कीलच. तितकीं तपशीलवार परीक्षणे आतां कोणी लिहितही नाहीं आणि कोणीं लिहिलीं तर वाचक तीं वाचतीलच अशी खात्रीही नाहीं. हे कालचे परीक्षणकार परीक्षित पुस्तकांत क्राउन साइझचीं (किंवा डेमी साइझचीं) किती पृष्ठें आहेत तेथून आपल्या परीक्षणांना सुरवात करीत आणि परीक्षित ग्रंथ कोणत्याही वाङ्मय-प्रकारांत का मोडत असेना (तो कथा, कादंबरी, नाटक वा कवितासंग्रह कां असेना) ते आपल्या परीक्षणाच्या शेवटीं त्या ग्रंथांत सापडलेले चुकीचे शब्द,

धेडगुजरी समास, व्याकरणदृष्ट्या सदोष वाक्यरचना, इत्यादींची जंत्रीही सादर करीत व अर्थात् हे दोष टाळण्याची शाळकरी सूचनाही देत. मोठ्या आस्थे-वाईकपणें, तपशीलवारपणे आणि आत्मविश्वासपूर्वक हे परीक्षण-लेखनाचें काम त्या काळांत चालत असे. हीं परीक्षणे चाळलीं तर असे दिसून येईल कीं ह्या परीक्षणलेखनाचे एक चालचलाऊ तंत्रही त्या लेखकांनीं ठरवून टाकले होते. कोणत्याही कादंबरीचे वा नाटकाचे परीक्षण करितांना ते प्रथम 'ग्रंथकारा-' बद्दल म्हणजे त्याच्या इतर वाङ्मयसेवेबद्दल थोडीबहुत माहिती पुरवीत. नंतर अगदीं तपशीलवारपणे परीक्षित कादंबरीचे किंवा नाटकाचे कथानक काय आहे ते आपणांस सांगत व नंतर त्या कथानकांतील घटनांच्या संभाव्य–असंभाव्यतेची पद्धतशीरपणे चर्चा करीत. ही चर्चा चालू असतानाच ज्याला ते 'स्वभावपरिपोष' असे समजत तो प्रस्तुत ग्रंथांत कितपत झालेला आहे ह्याची ते पाहणी करीत आणि त्यांच्या दृष्टीने त्या ग्रंथाचा जो 'विषय' ठरत असे तो समाजहिताच्या दृष्टीने कितपत उपयुक्त ठरतो ह्याचीही चिकित्सा करीत. परीक्षणाच्या शेवटीं 'ग्रंथा' च्या भाषेबद्दल स्वतंत्रपणें उल्लेख असे व वरच सांगितल्याप्रमाणे ह्या भाषेतील व्याकरणदृष्ट्या सदोष असलेलीं स्थळेही निर्देशिलीं जात.

अद्यापही नाटक–कादंबऱ्याच्या परीक्षणाची तऱ्हा ही फारशी बदललेली नसली, आणि आजच्या परीक्षणाचे वरवरचे रूप हे वर वर्णिलेल्या परीक्षणां-सारखेच दिसत असले तरी आजच्या परीक्षणकाराच्या दृष्टीत इतकी ठराविकता आणि निश्चितता आढळत नाहीं असे आपणांस दिसत आहे. कथा–कादंबऱ्यांकडे आजचे परीक्षणकार केवळ वरील दृष्टीनें पाहूं इच्छित नाहीत. केवळ त्या धोपटमार्गी दृष्टीचा अवलंब केला असता कार्य भागत नाहीं असे जणूं त्यांच्या लक्षांत येऊं लागलें आहे. कादंबरी, नाटक, लघुकथा हे जे ललितवाङ्मयाचे प्रकार आहेत त्या प्रकारांचे परीक्षण असें अवयवशः करून चालणार नाहीं, ह्यांतील प्रत्येक वाङ्मयप्रकार हा एकसंध आहे, त्यांत आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांची एकप्रकारें अभिन्नता आहे व त्याचें परीक्षण करीत असतांना त्याचें हें एकसंधत्व दृष्टीआड करून भागत नाहीं, एवढेंच नव्हे, तर तें दृष्टीआड केल्यास आपलें तत्संबंधींचें मूल्यमापन सपशेल चुकीचें ठरण्याचा

संभव आहे हें अलीकडील परीक्षणकारांच्या विशेषत्वानें लक्षांत येऊं लागलें आहे असे त्यांच्या परीक्षणलेखांवरून वाटतें. हे वेगवेगळे ललित-वाङ्मयाचे प्रकार वेगवेगळ्या आकर्षक फुलांसारखे आहेत : प्रत्येक फुलाचा रंग निराळा, आकार निराळा, सुवास निराळा : प्रत्येक फुलाला पाकळ्या आहेत. परंतु ह्या पाकळ्यांची केवळ मोजदाद करून किंवा प्रत्येक पाकळीचा आकार तपासून कांहीं आपणास त्या फुलाची नीटशी कल्पना येणार नाहीं. त्या पाकळ्या म्हणजे तें फूल नव्हे. त्या फुलाचा विचार करितांना, त्याचे सौंदर्य लक्षांत घेतांना आपण त्याचा अवयवशः विचार करून भागणार नाहीं; तर त्याच्या समग्र रूपाचा एकदम एकसमयावच्छेदेकरून आपण विचार केला पाहिजे, ह्याची जाणीव आज ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या परीक्षणकारांमध्ये हळुहळू उदय पावतांना दिसत आहे.

म्हणूनच आजचा जबाबदार टीकाकार हा एखाद्या कादंबरीचे वा नाटकाचे परीक्षण करिताना ‘ असें असलें तरी ह्या कादंबरीची भाषा चांगली आहे ’, ‘ ह्या नाटकाची भाषा वाईट आहे ’ असल्या पुस्त्या आपल्या परीक्षण-लेखाला जोडतांना फारसा दिसत नाहीं. भाषा हा त्या कादंबरीचा किंवा त्या नाटकाचा एक अविभाज्य घटक आहे; कादंबरी चांगली आहे ह्याचा अर्थच ती समुचित भाषेत लिहिलेली आहे असें तो गृहीत धरून चालत असतो व कादंबरीचे परीक्षण करिताना ते सागण्याची वेगळी आवश्यकता नाहीं असें त्यास वाटत असतें. एक काळ असा होता – व तोही फारसा दूरचा काळ नव्हे – कीं ज्या वेळीं अमुक एका कादंबरीतील निसर्गवर्णने हीं मोठीं बहारदार उतरलेलीं आहेत हे मोठ्या अगत्यानें परीक्षणकार आपल्या परीक्षणांतून नमूद करीत असत व वाचकांनाही अमुक एका कादंबरीकाराला निसर्गवर्णने फार चागलीं साधतात असें सांगण्यांत भूषण वाटत असे. निसर्गवर्णनें कादंबरींत असलीं तरी तीं कादंबरीशीं एकजीव झालेलीं असतात, तीं ठिगळवजा नसतात, ह्याची जाणीव जसजशी परीक्षणकारांना अधिकाधिक होऊं लागली तसतसा त्यांचा स्वतंत्र उल्लेख आपल्या परीक्षणांत करण्याची आवश्यकता नाहीं हें त्यांना पटूं लागले. एवढेंच नव्हे, तर अशा रीतीने साक्षेपाने त्यांचा वेगळा उल्लेख करणे बरें नव्हे, त्यामुळें झाला तर त्या वाङ्मयप्रकाराच्या घडणीबद्दल गैरसमजच होण्याचा संभव आहे (व तसा गैरसमज कित्येक कादंबरीकारांचा झाला असा आपल्याकडील इतिहासही आहे)

हें त्यांच्या लक्षांत आलें व हा उल्लेख करण्याचे ते बहुधा टाळूं लागले. कादंबरीचें परीक्षण करितांना आजचा परीक्षणकार स्वतःला जो पहिला प्रश्न विचारतो तो म्हणजे 'ही खरोखर ललितकृति आहे काय? ललितकृति ह्या दृष्टीने तिचे वैशिष्ट्य कशांत आहे?' जी गोष्ट कादंबरीची, तीच नाटकाची व तीच लघुकथेची. तेव्हां थोडक्यांत असे कीं आजचा परीक्षणकार कोणत्याही ललितकृतीकडे पाहतांना प्रथम ती ललितकृति जें रूप घेऊं पाहते आहे तें रूप घेणें आणि जें व्यक्त करूं पाहत आहे तें व्यक्त करणें तिला कितपत साधले आहे हें लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न करीत आहे; ह्याचा अर्थ तो ह्या वाङ्मयप्रकारांच्या केवळ तंत्राचा विचार करीत आहे असा नव्हे. ह्या तंत्राचा विचार करण्याचीही लाट दरम्यानच्या काळांत मराठी टीकात्मक वाङ्मयांत येऊन गेली, नाहीं असें नाहीं. १९३० ते १९४० हा जो कालखंड आहे, त्या कालखंडात ह्या दृष्टीचा विशेष अवलंब परीक्षणकारांकडून झालेला आपणांस दिसेल. ह्याच्या अगोदरच्या काळांत वाङ्मयकलेच्या दृष्टीनें ललितवाङ्मयाकडे तितकेसे पाहिले जात नव्हतें. ही कलादृष्टि परीक्षणकारांच्या ठिकाणी आज उदय पावूं पाहत आहे; परंतु ह्या दरम्यानच्या काळांत तिचा नीटसा उदय झालेला नव्हता. मात्र आपण कलादृष्ट्या नव्यानेंच ललितवाङ्मयाकडे पाहूं लागलो आहोत असें मात्र तत्कालीन परीक्षणकारांना वाटूं लागले होते. त्यांची दृष्टि खरें पाहिले असतां कलेपेक्षां कारागिरीचाच अधिक शोध घेऊं इच्छित होती व कारागिरीलाच कला समजूं लागली होती. अगोदरच्या परीक्षणकाराच्यापेक्षां ह्या नव्या परीक्षणकारांना कलाकृतींचीं कांहीं अधिक अंगे लक्षांत येऊं लागलीं होतीं हे खरे. ललितकृतीच्या ठिकाणीं बांधेसूदपणा, डौलदारपणा, सुव्यवस्थितपणा कसा येतो ह्याची थोडीबहुत कल्पना त्यांना नव्यानें आलेली होती. परंतु ह्यांतील कलेचा अंगभूत भाग किती व कारागिरीचा भाग किती हें त्यांच्या नीटसे ध्यानांत आलेलें नव्हते व म्हणूनच नव्याने लक्षांत आलेल्या अंगांना महत्त्व देण्याच्या गडबडींत ते कारागिरीलाच कला समजूं लागले होते. परीक्षणकरांनींच ह्या दृष्टीचा अवलंब केल्यामुळें तत्कालीन वाङ्मयांतही कलामूल्यांपेक्षां कारागिरीशीं संलग्न असलेल्या हीन मूल्यांना भाव येऊं लागला होता. आज ही दृष्टि हळुहळू निवळूं लागली आहे असें मला वाटतें व म्हणूनच मी असें म्हणत आहें, कीं आजचा जबाबदार

टीकाकार हा त्याच्या अगोदरच्या टीकाकारापेक्षां कलामूल्यांची अधिक कदर करूं लागला आहे ; निदान ह्या मूल्यांचीच विशेष कदर व्हावयास पाहिजे ह्याची त्याला अधिकाधिक जाणीव होऊं लागली आहे व म्हणूनच तो कलेला एक विशिष्ट रूप कां येते हाच प्रश्न आतां आपल्या मनाला विशेषत्वानें विचारूं लागला आहे.

लघुकथेचें रूप अमुक एक प्रकारचे असतें, कादंबरीमध्यें किंवा नाटकामध्यें अमुक एका क्रमाने पेचप्रसंग, निरगांठ व उकल ह्याची योजना केलेली आढळून येते, 'सुनीता'मध्ये, 'विलापिके'मध्ये वा 'कणिके'मध्यें विशिष्ट स्वरूपाचा अनुभव विशिष्ट रूपाने अवतरत असतो ह्यासंबंधींच्या कांहीं दृढ समजुती मनाशीं बाळगून लघुकथांकडे, कादंबरी-नाटकांकडे किंवा कवितांकडे वळण्याच्या हे थोडेसे पुढचे पाऊल आहे. लघुकथेला तिचे रूप कसें प्राप्त होते, वाङ्मयाचे घाट कितीही बदलले तरी त्याचा घाटदारपणा कसा नाहींसा होत नाहीं, कादंबरी आणि नाटक ह्या किंवा ह्यांसारख्या इतर वाङ्मयप्रकारांच्या कक्षा एकमेकांत मिसळणें अशक्य आहे काय, ह्या सर्व वाङ्मयप्रकाराचा विकास आपणांस त्यांच्या स्वरूपासंबंधींचीं कोणतीं तत्त्वे स्पष्ट करतो, ह्या सर्व तत्त्वांच्या अनुषंगाने आपण ललित-वाङ्मयाच्या ह्या विविध क्षेत्रांतील कृतींकडे पाहतांना कोणती दृष्टि ठेवावी इत्यादि अनेक प्रश्न आजच्या ह्या परीक्षणकाराला किंवा वाङ्मयाच्या टीका-काराला भंडावून सोडूं लागले आहेत. स्वाभाविकच त्याच्या बोलण्यांत व लिहिण्यात पूर्वीच्या परीक्षणलेखनांत सापडणारा छातीठोकपणा, निःसंदिग्धपणा, मनाचा निश्चितपणा आढळेनासा झाला आहे. तो जपून पाउलें टाकीत आहे.

तो जपून पाउले टाकीत आहे ह्याचें आणखी एक कारण आहे. १९३० च्या सुमारास वाङ्मयाच्या क्षेत्रांतील शिष्टमान्य आरोळी म्हणजे 'जीवनाकरितां कला' हीच होती. कलावाङ्मयांतील 'वास्तवा' चा शोध ह्याच दृष्टीने घेतला जात होता. ह्याच्या अगोदरचेही परीक्षणकार, वर सूचित केल्याप्रमाणे कोणत्याही ललितकृतीचें परीक्षण करितांना त्या ललितकृतीचा 'विषय' हा समाजहिताला कितपत परिपोषक ठरतो ह्या प्रश्नाची चर्चा करीतच असत. परंतु त्यांची दृष्टि ही त्या 'विषयाची' चिकित्सा बहुधा नैतिक पातळीवरूनच फक्त करीत असे ; म्हणजे अमुक एका कादंबरीचा परिणाम समाजाच्या नैतिक जीवनावर काय होईल

ह्याचा विचार त्यांना अभिप्रेत असे व ज्या समाजसुधारणांचा त्या काळांत पुरस्कार करण्याचा संकेत होता त्या स्त्रीशिक्षण, विधवा-विवाह, बालविवाह-निषेध, इत्यादि सुधारणांचें गाडें त्या कादंबरीच्या द्वारां कितपत पुढें ढकलेले जात आहे ह्याचा त्यांजकडून विचार होई. परंतु १९३० च्या सुमारास ज्याप्रमाणे कलेंतील कारागिरी ही हळुहळू परीक्षणकारांच्या किंवा टीकाकारांच्या कौतुकाचा विषय होऊं लागली त्याचप्रमाणें ‘कला ही जीवनासाठीं आहे’ हा त्यांचा परवलीचा शब्द होऊन बसला. ‘कला ही जीवनासाठीं’ असें म्हणतांना ते कलाकृतीच्या ‘विषया’बद्दल व त्या विषयाकडे पाहण्याच्या दृष्टीबद्दल त्यांच्या अगोदरच्या परीक्षणकारांपेक्षां अधिकच अपेक्षा करूं लागले व विशिष्ट जीवनांगाचें विशिष्ट रीतीनें चित्रण करूं पाहणाऱ्या कलेला (कीं कारागिरीला ?) स्वाभाविकच त्यांच्या दृष्टीनें अधिक महत्त्व येऊं लागलें; ह्या कालखंडातील मराठी टीकात्मक वाङ्मयाचा इतिहास म्हणजे कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत शिरूं लागलेल्या अ-कलात्म आणि अ-वाङ्मयीन मूल्यांच्या प्रवेशाचा इतिहास ठरतो. हीं मूल्यें हां हां म्हणतां कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत शिरलीं. त्यांच्या प्रवेशाला लेखकांनीही अप्रत्यक्षपणें मदत केली. टीकात्मक वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत शिरलेलीं हीं अ-कलात्म आणि अ-वाङ्मयीन मूल्यें अद्यापही आपणांस त्रास देत आहेत. ह्या कालखंडात रशियन राज्यक्रांतीकडे आपल्याकडील अनेक तरुण बुद्धिमंतांचे लक्ष वेधले गेले व त्यांच्या एकंदर जीवनविषयक दृष्टिकोणावर मार्क्सवादाची दाट छाया पसरली. स्वाभाविकच वाङ्मयाच्या क्षेत्रांतही ह्याच विचारसरणीचा पगडा दिसूं लागला. वाङ्मयाचें मूल्यमापन करितांना मार्क्सवादी दृष्टिकोणाचा केवळ अगीकार करण्यांत आला नाहीं, तर तदनुसार विशिष्ट वाङ्मयाला श्रेष्ठ – नव्हे पुरोगामी – समजण्यात येऊं लागलें व तदितर वाङ्मयाला प्रतिगामी समजण्यांत येऊं लागले; किंबहुना असें समजणें हेंच वाङ्मयाबद्दल, कलेबद्दल आणि समाजाच्या एकंदर कल्याणाबद्दल खरीखुरी आस्था दाखविण्याचे लक्षण आहे असें समजण्यांत येऊं लागलें. ‘कला ही जीवनासाठीं आहे’, ‘वाङ्मय हें जीवनासाठीं आहे’ ह्या विचारसरणींतून ‘वाङ्मय हें विशिष्ट प्रकारच्या जीवनाचा म्हणजे जीवनदृष्टीचा प्रसार करण्यासाठीं आहे’ हा दृष्टिकोण आपोआपच उद्भवला व हळुहळू शिष्टमान्यही झाला. वाङ्मयीन महात्मतेची ही जणूं एक महत्त्वाची कसोटी आहे असें समजण्यांत येऊं लागलें.

ह्या विचारसरणीचा अवलंब होऊं लागल्यामुळें असल्या प्रकारचें वाङ्मय निर्माण करण्याचे बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न होऊं लागले. ह्यामुळें स्वाभाविकच कारागिरीला येऊं पाहत असलेलें महत्त्व अधिकच वाढलें आणि लेखकाच्या स्वतंत्र 'व्यक्तित्वा' चें आणि आत्मनिष्ठेचें वाङ्मयांतील महत्त्व कमीकमी होऊं लागले. ह्या सर्व गोष्टींचा वाङ्मयाच्या अन्तःस्वरूपावर किती अनिष्ट परिणाम झाला हे गेल्या पंचवीस–तीस वर्षांतील मराठी ललित वाङ्मयाचा इतिहास सांगतच आहे; परंतु ह्या अनिष्ट परिणामांची पूर्वचिन्हें जसजशीं दिसूं लागलीं तसतशी विचारवंतांकडून 'लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेची', 'लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेची' आवश्यकता पटवून देण्यांत येऊं लागली. ह्या आत्मनिष्ठेच्या अभावीं लेखन कसें कृत्रिम, निर्जीव व कलाशून्य बनत आहे हे दाखविण्याचा प्रयत्न होऊं लागला व आपल्या अनुभूतीशीं प्रामाणिक राहण्यातच लेखकाचे, त्याने निर्माण केलेल्या वाङ्मयाचे व म्हणूनच समाजाचे खरेखुरे कल्याण आहे हे महत्तत्त्व जबाबदार टीकाकाराकडून प्रतिपादण्यात येऊं लागले.

आजच्या नव्या टीकाकारामध्ये ह्याच तत्त्वावरील श्रद्धा अधिकाधिक दृढ होतांना दिसत आहे. 'वाङ्मयाची समाजनिष्ठता' ह्या शब्दप्रयोगाचा अर्थ एका विशिष्ट मर्यादेपेक्षा अधिक ताणण्यात अर्थ नाहीं, तसे करणे कितीही लोकप्रिय ठरणार असले तरी तें अंतिम दृष्ट्या वाङ्मयाला आणि समाजाला हानिकारकच आहे ह्या तत्त्वाची महती जाणत्याना पटूं लागली आहे. आजही वाङ्मयाची समाजनिष्ठता, त्याची कालनिष्ठता प्रतिपादून लेखकाकडून विविध स्वरूपाच्या अपेक्षा करणारे टीकाकार नाहींत असे नाही. आपण सामान्य वाचकांचे म्हणणे पुढे मांडीत आहोत, आपण वाङ्मयासंबंधीं बोलत असलो तरी एकंदर मानवतेचें कल्याण हेच आपले ब्रीदवाक्य आहे अशी त्यांची समजूत आहे. हे टीकाकार १९४७ पूर्वी वाङ्मयाकडून ज्या अपेक्षा करीत होते त्यापेक्षां वरवर पाहतां निराळ्या दिसतील अशा अपेक्षा ते आज स्वातंत्र्योत्तर कालांत करीत असले तरी त्यांच्या दृष्टीकोणांत फारसा बदल झालेला नाहीं. लेखकाला लेखक ह्या दृष्टीने जगूं देण्याऐवजीं, त्याची स्वतःची उंची त्याच्या प्रकृतीनुसार वाढावी एवढ्यासाठीं त्यास अनकूल असें वातावरण निर्माण करण्याऐवजीं त्यानें करावयाच्या कार्याविषयीं त्याला नानाप्रकारचे संदेश द्यावयासच हे टीकाकार अधिक

उतावीळ झाल्याचें दिसून येत आहे. ह्या टीकाकारांना वाङ्मय हें योजनाबद्ध हवें आहे. हिंदुस्थानची जी पुनर्रचना व्हावयाची आहे व तिजसाठीं जे नानाप्रकारचे योजनाबद्ध प्रयत्न होत आहेत तशाच प्रकारचे प्रयत्न वाङ्मयसेवकांकडून व्हावेत अशी त्यांची अपेक्षा आहे. एवढ्यासाठींच त्यांना 'निराशावादी' वाङ्मय नको आहे, 'जंतुवादी' वाङ्मय नको आहे, 'भयाकुलता' निर्माण करणारे वाङ्मय नको आहे, तर 'आशावादी', 'मानवतावादी', 'उत्साहवादी', 'सौंदर्यवादी' (?) वाङ्मय हवें आहे व तशाच प्रकारचें आवाहन ते वाङ्मयसेवकाना करीत आहेत; परंतु स्वातंत्र्य-पूर्व कालांतील असल्याच प्रकारच्या आरोळ्यांचा परिणाम ज्या प्रमाणांत तत्कालीन वाङ्मयसेवकांवर होत होता त्या प्रमाणांत तो आज होत नाहीं असें मात्र दिसत आहे; कारण ललितवाङ्मयाच्या क्षेत्रांत आज जे नवे प्रयत्न व प्रयोग होत आहेत ते ह्या टीकेमुळें खुरटूं लागलेले नसून त्यांचे स्वरूप दिवसेंदिवस ह्या टीकाकारांना आव्हान देण्याजोगेच दिसत आहे. आपापल्या प्रकृतीनुसार आत्मानुभूतीशीं प्रामाणिक राहून आपले वाङ्मयकार्य चालूं ठेवण्यांतच आजच्या नव-लेखकांना उत्साह वाटत असावा असें दिसत आहे. आजचा जबाबदार टीकाकार ह्या प्रयत्नांकडे कुतूहलाने पाहत आहे. आजचें वाङ्मय विशिष्ट प्रकृति कां धारण करीत आहे हा प्रश्न तो आपल्या मनाला विचारीत आहे. गेल्या दहा-वीस वर्षांत जग दिवसेंदिवस अधिकाधिक प्रमाणांत लहान होऊं लागलें आहे. एका देशांतील वाङ्मयाचा परिणाम दुसऱ्या देशांतील वाङ्मयावर इतक्या झपाट्यानें होत आहे कीं तो केव्हां होत आहे हेंही कळेनासें झालें आहे. नवनव्या कल्पनांचा, विचारसरणींचा प्रसार वाऱ्यापेक्षांही जलद गतीने सर्वत्र होत आहे. ललित-कलांच्या सर्वच क्षेत्रांत जवळजवळ समान अशा विचारांचे, कल्पनांचे व प्रयत्नांचे पडसाद जगभर एकदम उमटत आहेत हें सर्व त्याच्या लक्षांत येऊं लागलें आहे; म्हणूनच ललित-वाङ्मयाचें मूल्यमापन करितांना त्याचीं पाउलें जपून पडत आहेत. कालपरवापर्यंत वाङ्मयाचें मूल्यमापन करीत असतांना ज्या बऱ्याचशा ठोकळेबाज फूटपट्टया आपण वापरीत होतों त्या फूटपट्टया आज निरुपयोगी ठरत आहेत हे त्याच्या लक्षांत येऊं लागलें आहे. इतर देशांतील—विशेषतः युरोपीय देशांतील गेल्या तीस वर्षांचा वाङ्मयेतिहास त्याच्या डोळ्यांना दिसत आहे; तेथील लेखकांना असल्याच

प्रकारच्या विचारसरणीचा प्रचार करणाऱ्या राष्ट्रांमधून आलेले विविध अनुभव त्याच्या डोळ्यांपुढे ताजे आहेत; असल्या प्रकारच्या विचारसरणीचा अवलंब केल्यामुळे त्या त्या राष्ट्रांच्या कलावाङ्मयाचें स्वरूप कसें झालें ह्याचेही सत्यचित्र त्याला दिसूं लागलें आहे व म्हणूनच इतर मूल्यांपेक्षां आज कलामूल्यांचीच तो अधिक कदर करूं लागला आहे. निदान ह्याच मूल्यांवर जोर देण्याची आज अधिक आवश्यकता आहे असे त्यास वाटूं लागलें आहे. समष्टीच्या आरोळींत लेखकाचें व्यक्तित्व हें बुडून तर जाणार नाहीं ना अशी वाजवी शंका त्याच्या मनांत डोकावत आहे व म्हणूनच तें अशा रीतीनें बुडून जाऊं नये ह्याची तो खबरदारी घेऊं पाहत आहे. लेखकाचे व्यक्तित्व हें भरघोस कसें होईल, त्याच्या विकासाला आणि विलासाला कोणत्या प्रकारचें वातावरण अनुकूल ठरेल, ह्याचाच तो अधिक विचार करूं लागला आहे.

अशा रीतीनें कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत घुसूं पाहणाऱ्या आगंतुक गोष्टींकडे तो ज्याप्रमाणें साशंकपणें पाहत आहे त्याप्रमाणें ललित-वाङ्मयासंबंधींच्या अनेक तात्त्विक प्रश्नाचाही फेरविचार करण्याची त्याला आवश्यकता भासूं लागली आहे. रस किती मानावेत, किती मानूं नयेत ह्या प्रश्नाकडे आज त्याचें फारसें लक्ष नसून रस-व्यवस्थाच मानावी कीं नाहीं हा प्रश्न तो उपस्थित करूं पाहत आहे. त्याला रस-तत्त्व हें मान्य असलें तरी रस म्हणजे काय? रस आणि काव्यानंद ह्या दोन भिन्न कल्पना आहेत काय? काव्यानंदाचे प्रमुख घटक कोणते आणि गौण घटक कोणते? हे किंवा असले प्रश्न तो स्वतःला विचारीत आहे व त्यांचीं उत्तरें शोधून काढण्याचा प्रयत्न करीत आहे. दहावीस वर्षांपूर्वी वाङ्मयाच्या पुढेंमागे वास्तववादी, ध्येयवादी, पुरोगामी, प्रतिगामी, इत्यादि विशेषणें लावण्यांत टीकाकारांना भूषण वाटत होतें. आज 'वाङ्मयांतील वास्तवाचें स्वरूप कसें असतें?' ह्याच मूलगामी प्रश्नाचा विचार करण्याची आवश्यकता टीकाकारांना पटत आहे व म्हणूनच त्या प्रश्नाचा शोध घेण्याचे त्यांचे प्रयत्न चालू आहेत. कित्येक वाङ्मयप्रकारांच्या अंतर्बाह्य स्वरूपांत आज विलक्षण बदल होऊं लागलेला दिसत असल्यामुळें, ललित-वाङ्मयाच्या बाह्य स्वरूपाबद्दल आणि अन्तःस्वरूपाबद्दल अनेक प्रकारचे तात्त्विक प्रश्न उपस्थित होत आहेत. त्यांतील एक प्रश्न म्हणजे ललित-वाङ्मयाच्या 'भाषे' संबंधीं आहे.

ह्या बाबतींत कवितेच्या प्रांतांत चालू असलेल्या विविध प्रयोगांनीं विचारवंतांच्या विचारशक्तीला चांगलीच चालना दिली आहे; ह्यांतूनच 'कल्पनाचित्र' (Image) म्हणजे काय, कल्पनाचित्रांचें कवितेंतील स्थान काय, संमिश्र कल्पनाचित्रे हीं कवितेच्या सौंदर्यांत भर घालतात कीं त्याला उणेपणा आणतात, आजच्या कवितेत कल्पनाचित्रें संमिश्र स्वरूपाचीं कां आढळतात, नवीं प्रतीके हीं कां व कशीं जन्माला येतात, ज्या भावानुभूतीची अभिव्यक्ति होत असतांना तीं जन्माला येतात त्या भावानुभूतीच्या स्वरूपाशीं त्यांचा कितपत संबंध असतो, त्यांची प्रयोजकता किंवा अप्रयोजकता हीं लक्षांत कशीं घ्यावयाचीं, त्यांच्या अपरिचितत्वामुळें काव्याच्या काव्यात्मतेला बाध येतो काय, असले नानाविध स्वरूपाचे उत्पन्न झालेले प्रश्न त्याच्या डोळ्यांपुढें तरळूं लागले असून त्यांचीं समाधानकारक उत्तरे सापडणें अत्यंत अगत्याचें आहे हें त्याला पटूं लागलें आहे. इतके दिवस आपण ज्या अर्थानें एखाद्या लघुकथेच्या, कादंबरीच्या किंवा नाटकाच्या 'कथानका' संबंधीं बोलत होतों, त्याच अर्थाने आज आपणांस आजच्या लघुकथेच्या किंवा कादंबरीच्या 'कथानका' संबंधीं बोलतां येईल काय असा प्रश्न अधूनमधून त्याच्या मनांत येत असून त्यामुळेच 'कथानक' म्हणजे काय, रूढार्थानें ज्याला आपण आतापर्यंत 'कथानक' असें म्हणत आलों त्याची लघुकथेला, कादंबरीला व नाटकाला खरोखरच जरुरी आहे काय, असल्या ह्या कथानकाची मांडणी जीवनदर्शनाच्या आपल्या अंगीकृत कार्यांत कादंबरी-नाटकाला सहायभूत होते कीं त्यांना तिचा अडथळाच होतो; लघकथा, कादंबरी, नाटक, इत्यादींचा अवतार हा खरोखर कशासाठीं आहे, हें त्यांचें अवतारकार्य त्यांच्या सध्याच्या आहे त्या रूपांत सफल होऊं शकते काय, जीवनांतील वास्तवाची जाणीव ही जसजशी सूक्ष्म आणि व्यापक म्हणजे अनेकथरी होत जाईल तसतशी ह्या वास्तवाची कादंबरी, लघुकथा वा नाटक ह्यांमधून होणारी अभिव्यक्ति त्यांचे आतांपर्यंतचें रूप बदलून टाकणार नाहीं काय, ह्या आजच्या वाङ्मयाशीं संबद्ध असलेल्या अनेक प्रश्नांचा विचार तो करीत आहे. ह्या आणि असल्या अनेक प्रश्नांचीं उत्तरें सापडल्याशिवाय नव्या वाङ्मयाचें मूल्यमापन आणि जुन्याचें पुनर्मूल्यमापन करितां येणें अशक्य आहे असें त्यास वाटत आहे. वाङ्मयेतर अशा ज्या ललितकला आहेत त्यांच्या स्वरूपाची,

कार्यपद्धतीची, जीवनहेतूची वा प्रयोजनाची चर्चा मराठी टीकाकारांकडून फार थोडी झाली आहे; त्यामुळें मराठी टीकाकारांच्या सौंदर्यचर्चेलाही ठिकठिकाणीं संकुचितपणा आलेला आहे. (इतर ललितकलांच्या स्वरूपाबाबतची सुबुद्ध जाणीव जसजशी टीकाकारांच्या ठिकाणीं निर्माण होईल तसतसा हा संकुचितपणा नाहीसा होण्याची अधिकाधिक शक्यता आहे ह्याची बोचक जाणीव आजच्या मराठी जबाबदार टीकाकाराच्या ठिकाणीं निर्माण होऊं पाहत आहे) वरच एके ठिकाणी सूचित केल्याप्रमाणें त्याला चित्र, शिल्प, वास्तु, इत्यादि इतर ललितकलाच्या क्षेतांत्र आज जे जगभर प्रयोग चाललेले दिसत आहेत त्या प्रयोगात आणि वाङ्मयाच्या क्षेत्रात चालू असलेल्या प्रयोगांत बरेंचसे साधर्म्य दिसत असल्यामुळें ह्या इतर ललित-कलांची प्रकृति समजावून घेण्याचा तो अधिकच नेटाने प्रयत्न करीत आहे. ह्या इतर ललित-कलांच्या स्वरूपाचा व्यवस्थित अभ्यास झाल्याखेरीज वाङ्मयकलेचा अभ्यास पुरा होणें अशक्य आहे हे आज त्याला विशेषत्वाने पटूं लागले आहे व त्याही दृष्टीने पाउलें टाकण्याचा तो प्रयत्न करीत आहे.

आजचा टीकाकार कला-मूल्यांची विशेष कदर करूं इच्छित आहे असें मीं म्हटलेले असलें तरी ह्याचा अर्थ जीवनाच्या इतर क्षेत्रांकडे त्याचें दुर्लक्ष होत आहे असा नव्हे. जीवनाचे स्वरूप हें दिवसेंदिवस अधिक गुंतागुंतीचें होऊं लागलेले आहे. प्रत्येक लेखक हा आपल्याबरोबर कांहीं विशिष्ट दृष्टिकोण घेऊन येत आहे, मतामताचा गलबला माजलेला आहे व ह्या मतांचे पडसाद वाङ्मयांत उमटणे आज अपरिहार्य होऊन बसलें आहे ह्या गोष्टींची त्याला सुबुद्ध जाणीव आहे. आज राजकारण, समाजकारण, अर्थकारण इत्यादींपासून वाङ्मय हें अलिप्त ठेवतां येणें शक्य नाहीं व राहणेंही शक्य नाहीं हे त्याला पुरेपूर कळत आहे; व म्हणूनच अशा ह्या वाङ्मयाचें मूल्यमापन करण्याच्या आपल्यावरील वाढत्या जबाबदारीची योग्य ती कल्पनाही त्याला येत आहे—नव्हे आलेली आहे. त्या जबाबदारींतून यशस्वीपणें पार पडण्यासाठीं आपल्याला कलाज्ञानाइतकीच समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र, इत्यादि समाजजीवनाचा विविध अंगांनीं विचार करणाऱ्या इतर शास्त्रांच्या ज्ञानाचीही जरुरी आहे हें त्याच्या अधिकाधिक लक्षांत येऊं लागलें आहे व त्याही दृष्टीने स्वतःस सुसज्ज करण्याचे त्याचे

प्रयत्न चालू आहेत. परंतु हें सर्व करीत असतांना तो एका गोष्टीवरील आपलें लक्ष कमी करावयास मात्र तयार नाहीं; किंबहुना हें त्याचें आत्मसामर्थ्य वाढविण्या-साठीं चाललेले प्रयत्न त्याच्या अंगीकृत कार्यांत त्याला अधिकच समर्थ बनवीत आहेत :(तें कार्य म्हणजे कला-वाङ्मयाच्या क्षेत्रांतील मूल्यमापनाच्या वेळीं कला-मूल्यांची व इतर मूल्यांची गल्लत न होऊं देण्याचें.) हेंच कार्य तो करूं इच्छित आहे व हेंच कार्य तो नेटानें करीत राहणार. इतर मूल्यें हीं कितीही आकर्षक असलीं, त्यांचा कितीही उदोउदो होत असला, त्यांची सामाजिक उपयुक्तता कितीही पटत असली, तरी कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रातील मूल्यांचा विचार करितांना हीं इतर मूल्यें मध्येंच घुसलेलीं चालणार नाहींत असेंच त्याचें म्हणणें आहे. एवढ्यासाठींच तो लेखकांच्या आणि कलावन्तांच्या आत्मनिष्ठेला विलक्षण महत्त्व देत आहे. कला ही स्वयंपूर्ण आणि स्वयंशासित आहे व तिला तसें राहूं देण्यांतच तिचें व समाजाचें खरेखुरे हित आहे हेंच तो आग्रहानें आज प्रतिपादीत आहे व उद्यांही प्रतिपादीत राहणार.

कला-वाङ्मयांतील नवें आणि जुनें

कलेच्या क्षेत्रांत किंवा वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत जेव्हां कांहीं नव्या गोष्टींचा उदय होऊं लागतो, तेव्हा पुष्कळ वेळां मोठी चमत्कारिक परिस्थिति निर्माण होते. ह्या नव्या गोष्टींकडे पाहणारीं माणसें सर्व प्रकारचीं असतात : कांहींच्या नजरेंत केवळ कुतूहल असते, कांहीच्या नजरेंत आदर व प्रेम असतें ; पुष्कळांच्या नजरेत केवळ कुत्सा असते व कांहीं थोडे असेही असतात, कीं त्यांच्या नजरेत सहानुभूतिपूर्ण जिज्ञासा असते. माणूस हा परंपराप्रिय प्राणी असल्यामुळें त्यानें नव्याकडे जरा भीतीनें व अप्रीतीनेंच प्रथमदर्शनीं पाहावें हें स्वाभाविक आहे. परंतु एक गोष्ट खरी, कीं त्याच्या मनांत नव्याबद्दल कितीही अप्रीति असली व नव्याची शक्य तों दखल न घेण्याची त्याची इच्छा असली तरी तो त्याची संपूर्ण उपेक्षा करूं शकत नाहीं. आपण उपेक्षा करीत आहोत, असें तो दाखवील, परंतु त्याला ते फारसे जमत नाहीं. मग तो चिडतो, रागावतो, नव्यावर जोरानें हल्ला करितो व त्यामुळें त्याला थोडा वेळ बरेंही वाटते ; स्वकर्तव्य केल्याचा आनंदही होतो. परंतु हा आनंद क्षणजीवि असतो ; कारण अगदीं कुचेष्टेनें कां होईना, नव्याची प्रतिष्ठा एकसारखी वाढतच असते. जें नव्यानें जन्माला येत असतें ते कांहीं

उगीच जन्माला आलेलें नसतें. तें जन्माला यावें असेंच कांहींतरी घडलेलें असतें व म्हणूनच तें जन्माला येत असतें. त्याला जन्म घ्यावयाला लावणारी परिस्थिति प्रथम निर्माण झालेली असते व नंतर तें जन्माला आलेलें असतें. तें क्वचित् अनुकरणजन्य असलें तरी तसें अनुकरण करण्याची बुद्धि ह्याच वेळीं कां व्हावी हा प्रश्न निर्माण होतो. तें जन्माला आलें, म्हणून रागावण्यांत कांहींच अर्थ नसतो. जें नव्यानें जन्माला येते त्याचें जीवित कितीही अत्यल्प असले तरी तेवढ्या अल्पायुष्यांतही त्याला कांहींतरी कार्य करावयाचे असतें. त्याचा जन्म हा निसर्गाच्या प्रक्रियेनुसार झालेला असतो व आपलें काम बजावूनच तें अंतर्धान पावणार असतें.

अशी परिस्थिति असल्यामुळे कोणत्याही नव्या गोष्टीच्या दर्शनानें एकदम चिडून न जातां तिच्या उदयाच्या मागें कोणतीं कारणें आहेत, तिचा अवतार हा कशाचा द्योतक आहे, तो कशाचा परिपाक आहे, तिचें जीवनकार्य कोणतें आहे व तिच्यांतून उद्यां काय जन्माला यावयाचे आहे, ह्याची शांत चित्तानें चिकित्सा करणेंच हितावह ठरते. असें केल्यानें, आपण नव्याला भुललों, दुबळे ठरलों, असा आरोप येण्याची भीति कोणाला वाटत असेल तर तोही खुळेपणाच आहे. कारण हें जे नवें आहे, तें केवळ आपल्या विनाशाकरितांच जन्मलें आहे, असें जरी ठरणार असलें तरी हार्डी म्हणतो त्याप्रमाणें If the way to the better there is, it exacts a full look at the worst व म्हणूनच आपण अगदीं डोळे उघडे ठेवून ह्या नव्याचें स्वरूप न्याहाळलें पाहिजे ; त्यांतच आपला फायदा आहे.

मला असें वाटतें कीं आपल्या मराठी वाङ्मयांत किंवा हिंदी कलाक्षेत्रांत ज्या नव्या प्रवृत्ति दिसतात, त्या सर्वथैव नव्या जाणिवांतूनच नेहमीं निर्माण झालेल्या असतात असें नव्हे. त्यांत नव्या जाणिवांचा जेवढा खेळ असतो, तेवढाच अनुकरणाचाही भाग असतो. हें अनुकरण पाश्चात्य कला व वाङ्मयप्रवृत्तींचें असतें व तें तसें असणें अपरिहार्य आहे. आज जग एवढें छोटें बनत चाललें आहे, कीं कोणतें आपलें व कोणतें परक्याचें हें सांगणें कठीण होऊं लागलें आहे. जगाच्या एका कोपऱ्यांत निर्माण झालेल्या ध्वनीचा दुसऱ्या कोपऱ्यांत प्रतिध्वनि उमटत आहे. बरें. पाश्चात्य कला-वाङ्मयाच्या क्षेत्रांतही ह्या प्रवृत्ति नेहमीं

त्यांच्या शुद्ध स्वरूपांतच दिसून येतात असें नाहीं. तेथेंही अस्सल व नक्कल ह्यांची एकसारखी बेमालूम सरमिसळ चालूच असते व पुष्कळदां नक्कल ही अस्सलापेक्षां लोकांच्या डोळ्यांत अधिक भरलेली असते. परंतु असें जरी असलें, तरी कोठें ना कोठें तरी खऱ्याखुऱ्या नव्या जाणिवांचा उदय होत असतो व त्याच्या अभिव्यक्तीची खरीखुरी धडपड चालू असते. कलाकार हा आपल्याकडून नेहमीं सत्याचेंच दर्शन घडवीत असतो. सत्य जसें त्याला प्रतीत होतें, तसें तो व्यक्त करूं पाहत असतो. परंतु तो अशा रीतीनें ही सत्याची अभिव्यक्ति करीत असतांनाच तत्संबंधींचे काहीं संकेत रूढ होत असतात. हे संकेत जसें सत्याचें कोणतें स्वरूप लक्षांत घ्यावे ह्याबाबतचे असतात, तसेच ते लक्षांत घेतलेलें स्वरूप कोणत्या प्रकारे व्यक्त करावें, ह्याबाबतचेही असतात. म्हणजे ते मंत्र व तंत्र ह्या दोन्हीही बाबतींतले असतात. एका विशिष्ट काळांत सत्य एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच आपल्या हातीं आलेलें असते; परंतु जे आपल्या हातीं आलेलें असतें, त्याला आपण उत्साहाच्या भरांत पूर्ण सत्य समजण्याची चूक करीत असतो. त्यासंबंधींचा उत्साह आपणास तशी समजूत करून घेण्यास भाग पाडीत असतो; मग आपण त्या अर्धसत्याचीच पूजा करितों, अर्चा करितों, त्यालाच धूप, दीप, नैवेद्य अर्पण करितों. हळुहळू त्याला देवकळा येऊं लागते; तें रूढ बनतें; त्याचा विकास होण्याची, त्याला पूर्णत्व प्राप्त करून देण्याची क्रिया थोडीफार मंदावते. त्याचेच देव्हारे माजविले जाण्याची क्रिया मात्र जोरांत सुरू होते. कला व वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत सत्याच्या स्वरूपाबाबतच्या व सत्यदर्शनाबाबतच्या रूढ संकेतांचें पालन करण्याकडेच सर्वसामान्यपणे प्रवृत्ति असते. परंतु मौज अशी आहे कीं सत्य हें कितीही मूलतः विशुद्ध असलें तरी त्याचा एकदां ism झाला, तें एकदां रूढ झालें कीं त्याला एक प्रकारची सांकेतिकता प्राप्त होते; त्याची विकसनक्षमता मंदावते व त्याचें मूळचे विशुद्ध स्वरूप गढूळ होतें. पुष्कळ वेळां त्याचेभोवतीं संकेतांचें एवढें मोठें व दाट जाळें पसरतें कीं त्यांतील कांहींनाच मग सत्य समजण्यापर्यंत पाळी येते. तत्त्व सापडतांच त्याचा तपशील त्याच्या भोवतीं गोळा व्हावा व शेवटीं तपशीलाचा बडेजाव माजतां माजतां इतका माजावा, कीं त्यानें त्या तत्त्वाचाच शेवटीं बळी घ्यावा, अशीच कांहींशी स्थिति येथें होत असते.

मग एक काळ असा येतो कीं कोणाला तरी ह्या तपशीलाच्या दडपणाखालीं गुदमरलेल्या सत्याची जाणीव होते व ते दडपण दूर करून सत्याची सुटका करण्यासाठीं मग ते घडपड करितात. परंतु जगाला त्या तपशीलाची इतकी सवय लागलेली असते कीं त्याच्या जंजाळांतून सत्याची मुक्तता केली जात असतां त्याला कसेसेंच वाटतें. त्याला तें वाङ्मयाचें व कलेचें वस्त्रहरण वाटतें. आपल्या कांहीं तरी भलतेंच नजरेस पडणार म्हणून तें हांकाटी करूं लागतें. हें पावित्र्य-विडंबन आहे, ही अश्लीलता आहे, ही सौंदर्यहानि आहे, ही विरूपतेची पूजा आहे, हा कलेचा व वाङ्मयाचा खेळखंडोबा आहे अशी आरडाओरड सुरू होते. ही आरडाओरड खोटी असते, दांभिकपणाची असते असें नव्हे ; ती मना-पासून केलेली असते. तींत आस्था असते, भय असतें, खराखुरा सात्त्विक संताप असतो ; परंतु आस्था काय किंवा संताप काय ह्यांचा उद्गम जोपर्यंत अविचारां-तून होत असतो, अज्ञानांतून होत असतो, तोंपर्यंत त्यांना अर्थ नसतो. तें विना-कारण चडफडणें ठरतें. त्यापासून कोणाचाच फायदा नसतो.

शिवाय ह्या जड तपशिलाच्या आवरणाखालीं गुदमरलेल्या तत्त्वाबरोबरच त्या तत्त्वाच्याही पलीकडे असलेलें अधिक सत्यतर तत्त्व कालान्तरानें लक्षांत येऊं लागतें. ज्या थोड्यांच्या तें लक्षांत येतें त्यांना आपल्याभोवतीं चाललेली ही असत्याची व अर्धसत्याची पूजा आवडत नाहीं, पाहवत नाहीं, मानवत नाहीं. त्यांच्या जें नव्यानें लक्षांत येत असतें, त्याचाच ध्यास त्यांना लागलेला असतो. त्याचा शोध घेण्याकडे, त्याचें स्वरूप न्याहाळण्याकडे त्यांची प्रवृत्ति होत असते. तें जसजसें त्यांच्या लक्षांत येऊं लागतें, तसतशी त्याची अभिव्यक्ति करण्याची इच्छाही बळावूं लागते. ह्यांतूनच नवकलेचा व नववाङ्मयाचा जन्म होतो : म्हणजे नवकलेचें व नववाङ्मयाचें कार्य त्रिविध असतें : दुष्ट, अनिष्ट व बांडगुळवजा असलेल्या संकेतांचा संहार करणें, सत्याचें अनावरण करणें व अधिकाधिक श्रेष्ठतर सत्यांबद्दल प्रेम, जिज्ञासा, जिव्हाळा निर्माण करणें. (भावसत्यें शृंगारून मांडण्याच्या गडबडींत नेहमीं भावसत्यापेक्षां शृंगाराला, अलंकरणालाच काव्यांत महत्त्व येऊं लागतें. अशा वेळीं तो शृंगार किंवा तें अलंकरण पुष्कळ वेळां भावसत्यांना मारक ठरतें. तेव्हां प्रथम भावांचें स्वरूप विशुद्ध राखण्यासाठीं त्यांची ह्या गुदमरून टाकणाऱ्या साजशृंगारापासून मुक्तता करावी लागते ;

त्यांचे अनावरण करावे लागते. असें करूं जात असतांच श्रेष्ठतर भावसत्यांची प्रचीति पटण्याची शक्यता निर्माण होऊं लागते व तीं भावसत्यें आपला एक वेगळाच साजश्रृंगार धारण करून प्रगट होऊं लागतात. ह्यालाच आपण नव-काव्य म्हणूं या.)

नवकलेचा व नववाङ्मयाचा जन्म होण्यापूर्वी कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत (व समाजजीवनांतील विविध क्षेत्रांत) अशीच परिस्थिति निर्माण झालेली असते कीं त्या परिस्थितींत सत्तत्त्वांची एकसारखी पायमल्लीच व्हावी व असत्तत्त्वांचाच बडेजाव माजावा. ह्या परिस्थितींत साधनांना साध्याचें स्थान प्राप्त झालेलें असतें. तपशिलाने तत्त्व खाल्लेलें असतें. अलंकारांनीं रसांची पदवी पटकाविलेली असते. कारागिरीला कला समजण्यांत येऊं लागलेलें असतें. मंत्राचें महत्त्व कमी होऊन तंत्र हेच एकमेव प्रधान बनलेलें असतें. स्वतःला कलावंत म्हणविणाऱ्यांच्या ठिकाणीं एकप्रकारची आत्मसंतुष्ट वृत्ति बळावत चाललेली असते. कलेचे सांचे झपाट्यानें बनविण्यांत येत असतात व त्यांतून हव्या त्या स्वरूपाचा माल आपण काढूं शकूं अशा प्रकारचा विचित्र आत्मविश्वास कलाक्षेत्रांत निर्माण होऊं लागलेला असतो. कलेच्या आत्म्यापेक्षां तिच्या शरीराचीच अधिक काळजी घेतली जाऊं लागते. आत्मशुद्धीपेक्षां आकर्षक, बांधेसूद शरीरावरच अधिक भर दिला जात असतो. स्वाभाविकच अशा परिस्थितींत हीन मूल्यांचा बुजबुजाट होतो; परंतु दुर्दैव असें, कीं आपण ज्यांची पूजा व उपासना करितों, तीं मूल्यें हीन आहेत ह्याची जाणीवही नष्ट झालेली असते. कलेच्या व वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत वावरणारे हे कारागीर फारच क्वचित् आत्मसंशोधन करितात. त्यांना आत्मसंशोधन ही गोष्टच कशीशी वाटते. प्रामाणिकपणा, आस्था, सत्यजिज्ञासा ह्यांना हळुहळू कमी महत्त्व प्राप्त होतें व त्यांची जागा पोषाखीपणा, आकर्षकपणा, नटवेपणा, तोंडदेखलेपणा, चापणचोपण, रंगसफाई, नाटकीपणा इत्यादि गोष्टींकडून घेतली जाते. अल्पाक्षरत्व आणि अल्पभारत्व ह्या गुणांऐवजीं बोलघेवडेपणाला आणि एक प्रकारच्या आकर्षक सर्वसामान्यत्वाला (attractive mediocrity) कलेच्या दरबारांत मानाचे स्थान मिळूं लागतें. कला व वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत एक प्रकारच्या बेगडी व पोषाखी संस्कृतीला विलक्षण महत्त्व प्राप्त होते. कलाकार हे हंशा-टाळ्यांवर जगूं

लागतात. त्यांचें कलानिर्मितीचें कार्य हें पुष्कळसें दुसऱ्यांकरितां, दुसऱ्यांच्या आवडीनिवडींकडे लक्ष देऊन, वाङ्मयनिर्मितीसंबंधींच्या कांहीं लोकप्रिय संकेतांच्या आहारीं जाऊन चालू असतें. ही परापूजा नसते तर परपूजा असते. आपल्या अन्तर्मनाचीं कवाडें त्यानीं बंद करून घेतलेलीं असतात. ह्याचा अर्थ ते स्वतःला विसरलेले असतात असा नव्हे, तर ते स्वतःवरच खूष असतात, आत्मपूजक बनलेले असतात, आत्मगौरवांत दंग असतात. मनुष्य आत्मपूजक बनला, स्वयंकेंद्रित बनला कीं दुसऱ्यांच्या आहारीं जाण्याची त्याची वृत्ति बळावत जाते; कारण आत्मपूजा ही आत्मगौरवाकडे आपल्याला प्रवृत्त करते व जो आत्मगौरवाची अपेक्षा करतो त्याला परस्वाधीन जिणें जगावें लागत असतें. वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत असले परस्वाधीन जिणें जगणारे जीव फार असतात. खरेखुरें सत्य लक्षांत आल्यानें होणाऱ्या आत्मानंदाची त्यांना चिंता नसते. ते वरवरच्या दिखाऊ अर्धसत्यांनीं खूष होत असतात व त्याचेंच दर्शन घडविण्यांत धन्यता मानीत असतात. सारांश, ज्याला आपण अवनतिकाल (decadence) असें म्हणूं अशी ती अवस्था असते. कला व वाङ्मयाचा विस्तार होत असतो, परंतु विकास होत नसतो. त्यांना बाळसें येण्याएवजीं त्यांवर सूजच चढत असते.

ह्याविरुद्ध होणारी प्रतिक्रिया अर्थात् तितकीच जोरदार असल्यास नवल नाहीं. पहिली प्रतिक्रिया म्हणजे ह्या सर्व प्रकारांपासून स्वतःला दूर ठेवण्याची प्रवृत्ति : ह्या बेगडी जगाचा वीट येऊन स्वतःचेंच वेगळें घरकूल करून त्यांत राहण्याची प्रवृत्ति. एक प्रकारची प्रबळ आत्मनिष्ठा ह्या प्रवृत्तींतून जन्म घेते. आपण जें बोलतों तें खोटें – कारण त्यात तोंडदेखलेपणाच अधिक असतो; आपण जे पाहतों, आपल्याला जें वस्तूंचें वरवरचें रूप दिसतें तें खोटें – कारण तें आपल्या डोळयांत भरावें म्हणून तसें बनविलेलें असतें, अशा प्रकारची विचारसरणी बळावूं लागते. माणसाचे जागृत संज्ञाप्रवाह अवलोकण्याऐवजीं त्याचे सुप्त वा अर्धसुप्त अवस्थांतील संज्ञाप्रवाह अवलोकणेंच अधिक हितावह आहे, ह्याची सत्यता पटूं लागते. कारण त्यांतच माणूस हा त्याच्या सत्य स्वरूपांत दिसण्याचा किंवा उघड होण्याचा संभव असतो. प्रत्येक पदार्थमात्राचें खरें रूप ओळखण्याचा व न्याहाळण्याचा ध्यास मनाला लागतो.

जणूं हें मायेचें आवरण तोडून परब्रह्माचा शोध घेणेंच असतें. भोंवतालच्या नकली जगाकडे अशा दृष्टीनें पाहत असतांना व खऱ्याखोट्याची अशा रीतीनें छाननी करीत असतांना जें कांहीं लक्षांत येते त्यामुळें कांहीं वेळां जुगुप्सेची भावना निर्माण होते. कांहीं वेळां क्रोध निर्माण होतो. तिरस्कार वाटूं लागतो. स्वाभाविकच उपरोधाकडे प्रवृत्ति होते. हीन मूल्याचें हिणकस आणि तिरस्करणीय रूप उघडें करून दाखविण्याची अति तीव्र इच्छा निर्माण होते. येथे कलावंत हे कांही वेळां आपल्याशींच गुणगुणूं लागतात; आपला संताप आपल्याशीच व्यक्त करतात. मग त्यांना खूपसे आत्मसंशोधन करावेसें वाटते. केवळ आपल्या अन्तःसृष्टीशीं प्रामाणिक राहण्यांत आनंद आहे असें वाटूं लागतें ते जीं चित्रें रंगवितात त्यांत काळा रंग हा अधिकच दिसूं लागतो. परंतु हें असें नेहमींच व सतत होत राहते असें नाहीं. पुष्कळ वेळां ह्या चिंतनांतून सहानुभूति – अगदीं सहानुभूति नसली तरी कींव – व्यक्त होते. (ही कींव स्वतःबद्दल व एकंदर प्राणिमात्राबद्दल वाटते.) परंतु हा प्रकार सुद्धां पुढें नाहींसा होत जाण्याची शक्यता असते. तिरस्कार, उपरोध, संताप, कींव ह्यांची जागा एक प्रकारच्या सुजाण शांतीनें घेतली जाणें शक्य असतें. ही शांति श्रेष्ठतर सत्यें दृष्टिपथांत आल्यानेंच निर्माण होणारी असते. ही गांठावयाला बराच प्रवास करावा लागतो. अनेक विचार, विकार व कल्पना ह्यांच्या द्वंद्वांतून पार व्हावें लागते व एकप्रकारच्या स्थितप्रज्ञाच्या वृत्तीनें स्थिरचराचें अवलोकन करणें आवश्यक असतें. जगांतील अतिश्रेष्ठ कलावन्ताच्या कलेंत ही वृत्ति आपणास दिसून आल्याखेरीज राहत नाहीं.

मला असें वाटते कीं आज आपण ह्या प्रतिक्रियेच्या अगदीं प्रथमावस्थेंत आहोंत. आज आपल्या मनांतील प्रबळ भावना असंतुष्टतेची आहे. ही असंतुष्टता आपल्या जीवनासंबंधीं जशी आहे तशी आपल्या वाङ्मयाच्या स्वरूपासंबंधींही आहे. आपल्या वाङ्मयाचा विस्तार बराच झाला आहे, असें आपण अधूनमधून म्हणत असलों, तरी मनांतून आपण आजच्या वाङ्मयावर असंतुष्ट आहोंत. त्यानें आपल्या मनाचें समाधान होत नाहीं ह्याची आपणांस पूर्ण कल्पना आहे. मर्ढेकरांसारख्या नवलेखकांवर टीकास्त्र सोडणारे आजचे प्रखर टीकाकारसुद्धां मनांतून आजपर्यंतच्या वाङ्मयासंबंधीं असंतुष्टच आहेत. ही असंतुष्टता, ही हुरहूर,

ही बोंचक जाणीव तुम्हाआम्हांला आज स्वस्थ बसूं देत नाहीं व म्हणूनच हीं आपापलीं स्वतंत्र घरकुलें निर्माण करण्याची व त्यांतच रंगून जाण्याची प्रवृत्ति कविवर्गांत बळावत आहे. हे कवि बंडखोर आहेत, मुद्दाम बंड करीत आहेत असें मला वाटत नाहीं. दुसऱ्यांसाठीं गाणें, दुसऱ्यांसाठीं रडणे, दुसऱ्यांसाठीं विशिष्ट विचार, विशिष्ट भाव, विशिष्ट पद्धतींनीं व्यक्त करणें, इत्यादि गोष्टींचा कंटाळा आल्यामुळें ते स्वतःसाठीं थोडेफार जगूं पाहत आहेत. ह्यांत त्यांचा थोडाफार दुबळेपणाही असेल कदाचित्; परंतु त्यांत प्रामाणिकपणाचा भागच अधिक आहे. त्यानें तरी समाधान मिळत असल्यास ते मिळविण्याचा ते प्रयत्न करीत आहेत. ते आपल्या अन्तःसृष्टीशीं अधिक प्रामाणिक राहण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. ह्यांत असें करीत असतां त्यांच्या अभिव्यक्तीचे स्वरूप थोडेंसें तऱ्हेवाईक बनत असल्यास त्यांत तितकेंसें नवल नाहीं. आपण जसजसें भोंवतालच्या सृष्टीपासून दूर जाऊन स्वतःच्या अन्तःसृष्टीशीं प्रामाणिक राहण्याचा प्रयत्न करूं तसतसे आपले उद्गार हे इतरांना थोडेफार तरी अनाकलनीय झाल्यावांचून व तऱ्हेवाईक वाटल्यावांचून राहणार नाहींत. आपण आतांपर्यंत इतकें दुसऱ्यांसाठीं गात आलों, हसत आलों, रडत आलों कीं त्याचा आतां आपणांस कंटाळा आला आहे. कांहीं तरी स्वतःसाठीं गावें असें आपणांस वाटूं लागलें आहे व म्हणूनच पुष्कळदां आपण स्वतःशींच गुणगुणतों, पुटपुटतों. आपल्या अन्तर्मनाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न करितों. छोट्याछोट्या शब्दांनीं, उद्गारांनीं, आपल्या डोळ्यांसमोर एकदम तरळणाऱ्या प्रतिमांनीं आपण आपले हे भाव व्यक्त करूं पाहतों. त्यांतून एक सुसंगत भावचित्र – आपल्या त्या अन्तर्मनाचें भावचित्र – आपण रेखाटीत असतों. त्यांत आपल्या मनांत उडालेला गोंधळही व्यक्त होऊं पाहत असतो. जें हुरहुर लावतें पण नीटसें व्यक्त होऊं शकत नाहीं तेंही व्यक्त होण्याची धडपड करीत असतें. शिवाय आपण तें इतरांसाठीं असें रेखाटलेलें नसल्यामुळें, त्याची निर्मिति मूलतः आत्मसमाधानार्थ झालेली असल्यामुळें, त्यांत इतरांच्या दृष्टीनें विस्कळितपणा येतो, तुटकपणा येतो, तऱ्हेवाईकपणा येतो. त्यांना त्यांचें सुसंगत दर्शन घडायला थोडी पंचाईत पडते.

आपल्या उद्गारांचा मूळ ‘ आशय ’ बदलला – अगदीं आमूलाग्र बदलला – कीं तो आशय ज्या ‘ रूपा ’ नें (form) व्यक्त होणार तेंही बदलणार हें उघडच

आहे. आशय आणि अभिव्यक्ति ह्यांत कलेच्या क्षेत्रांत एक प्रकारची अभिन्नता आहे. पण येथें मौज अशी आहे, कीं आशय कितीही बदलला तरी तो ‘ शब्दां ’ च्याच द्वारां व्यक्त करण्याचें कवींवर बंधन आहे; आणि हे शब्द कवींनीं कसे वापरावयाचे ह्यासंबंधीं अनेक संकेत आज रूढ झालेले आहेत : त्यांत कांहीं त्रिकालाबाधित आहेत तर कांहीं विशिष्ट कालांत मान्यता पावलेले आहेत. गेल्या तीस-चाळीस वर्षांत मराठी कवितेच्या प्रांतांत हे शब्दयोजनेसंबंधींचे म्हणजे अभिव्यक्तीसंबंधींचे कांहीं नवे संकेत रुजले आहेत कीं काय, ही एक बाब संशोधण्यासारखी आहे. हे संशोधन झालें असतां अनेक गमती आढळून येण्याची शक्यता आहे. हे असे अनेक संकेत रूढ झाले ही गोष्ट टप्याटप्यानें प्रसिद्ध झालेल्या तीन लिखितांवरून दिसून येईल. गडकऱ्यांचा ‘कवींचा कारखाना ’, अत्र्यांचीं ‘ झेंडूचीं फुलें ’ व पुरुषराज अळूरपांडे ह्यांचा ‘ कवींचा नवा कारखाना ’ ह्या तिन्ही लिखितांनीं गेल्या तीस-चाळीस वर्षांत मराठी काव्यप्रांतात वेळोवेळीं बळावलेल्या अनेक संकेतांचा समाचार घेतलेला आहे; त्यांत ह्या सर्व लेखकांनीं कवींकडून वापरण्यांत येणाऱ्या कांहीं शब्दांना — म्हणजे त्या शब्दांतर्गत कल्पनांना — विशेष महत्त्व दिलेलें आहे व ह्या कल्पनांची सांकेतिकता म्हणजेच अर्थशून्यता उघडकीस आणली आहे. (ह्या काव्यलेखनाबाबतच्या संकेतांची कवींना व वाचकांना इतकी संवय झालेली आहे कीं त्याच्यांत थोडाफार जरी बदल झाला तरी त्या दोघांना कसेंसेंच वाटते. कवींना आपण कविता लिहीत नसून दुसरें कांहीं तरी लिहीत आहोंत असें वाटतें व वाचक आपण कविता वाचीत नसून दुसरेंच कांहीं तरी वाचीत आहोंत असें समजून चालतो. जणूं काव्याला हे संकेत — म्हणजे त्यांचें तंतोतंत पालन — अत्यावश्यक आहे, त्यांच्याशिवाय काव्याचा अवतारच शक्य नाहीं, अशी समजूत दृढ झालेली असते.)

सांगण्याचें तात्पर्य इतकेंच कीं जसा कांहीं विशिष्ट कल्पनांचा हव्यास, विशिष्ट छंदांबद्दलचा हव्यास, विशिष्ट mood बद्दलचा हव्यास, विशिष्ट विषयां-बद्दलचा हव्यास, भावविषयाला विशिष्ट कलाटणी देण्याबद्दलचा हव्यास कवीवर्गांत दिसून येतो, तसाच तत्संबद्ध अशा कांहीं विशिष्ट शब्दांचीच विशिष्ट पद्धतीनें योजना करण्याबद्दलचा हव्यासही त्यांच्यांत दिसून येतो. काव्याच्या दरबारांत

'ह्या शब्दांना' एक प्रकारची मिरासदारी प्राप्त झाली आहे असें वाटूं लागतें. अमुक एक प्रकारचा भावविषय असल्यास कवितेत अमुक अमुक शब्दांची नाजुक पखरण ही झालीच पाहिजे, अशा प्रकारचा संकेत गेलीं कित्येक वर्षें चांगलाच बळावत गेला आहे. त्या शब्दांखेरीज अन्य शब्दांची योजना झाल्यास कवीलाही कसेंसेंच वाटतें व वाचकालाही – बहुधा तो वाचक उरलेला नसून विशिष्टध्वनिलोलुप श्रोता बनलेला असतो – कसेंसेंच वाटतें. जणूं तो हुकमी शब्दांनींच व्यक्त केला जाणें व तो तसा केल्यासच त्याचा रसिकांच्यावर अनुकूल परिणाम होणें ह्या गोष्टी त्याच्या दृष्टीनें अपरिहार्य ठरून गेलेल्या असतात. ह्याचा अर्थच असा कीं कविता म्हणजे कांहीं विशिष्ट शब्दांची, विशिष्ट कल्पनांची, विशिष्ट पद्धतीनें केलेली मांडणी, ह्याच समजुतीचा खेळ कविता व तिचे वाचक ह्या दोघांच्या बाबत दिसून येतो.

वरील विवेचनाचा अर्थ असा नव्हे, कीं काव्याच्या प्रांतांत सतत शाश्वत चालत आलेला असा भागच नसतो : तो तसा असतो हें विवेचून सांगण्याचें प्रयोजन नसावें. म्हणण्याचा उद्देश इतकाच, कीं हा जो भाग असतो तो शब्दांच्या ह्या बाह्यशरीराच्या पलीकडे असतो. तो आंतरिक स्वरूपाचा असतो. शब्द बदलले तरी चालतात ; नव्हे बदलतातच ; ते जे रूप घेऊन अवतरतात तेंही बदललेलेंच असतें. परंतु हा गाभा ओळखीचा असतो. आपण जेव्हां काव्याविषयीं किंवा वाङ्मयाविषयीं बोलत असतों, तेव्हां ह्या आंतल्या गाभ्याला उद्देशूनच बोलत असतों. कलेची किंवा वाङ्मयाची महात्मता जेव्हां आपण लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न करितों त्या वेळींही ह्याचाच विचार आपल्या मनांत प्रमुख असतो. आज कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत ह्याच आंतरिक गाभ्याचें स्वरूप जरा समजण्यास कठीण झालें आहे. आजच्या कलेचें किंवा वाङ्मयाचें मूल्यमापन करितांना जो अगदीं प्रामाणिक रसिकाच्या मनाचाही गोंधळ उडत आहे तोही ह्याच कारणामुळें उडत आहे.

आज जगभर कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रांत काय दिसून येत आहे ? आपण आपल्याकडील आजच्या कवींवर चिडतों. हे कवि कदाचित् (आपल्या-पैकीं कांहीं वाचक समजतात त्याप्रमाणें) अप्रामाणिक असतील, ते केवळ परकीयांचें अंधानुकरण करीत असतील. आतां–अशा प्रकारचें अनुकरण आजच

त्यांनीं कां करावें व तें तसें करण्यांत तरी त्यांचा हेतु काय ? त्यांतून जर कोणत्याही प्रकारचें सौंदर्य जन्माला येत नसेल, तर कोणालाही आनंद न देणारें असें हें विद्रूप वाङ्मय निर्माण करण्यांत त्यांना स्वारस्य तरी कोणतें वाटतें ? बरें. हें असलें तऱ्हेवाईक काव्य लिहितांना त्यांना कांहींच का श्रम पडत नसतील ? मग हे श्रम ते कशाकरितां घेतात ? असे नाना प्रकारचे प्रश्न आपणांस विचारतां येण्यासारखे आहेत. परंतु ते न विचारतां आपण हे कवि ज्यांचे अनुकरण करीत आहेत अशी आपली समजूत आहे, त्यांच्याकडे वळूं. तेथें आपणांस काय दिसतें ? तेथेंही सगळीकडे अप्रामाणिकपणा, मूर्खपणा, आत्मवंचनाच आपणांस दिसते काय ? कीं तेथें कोठे तरी कांहीं प्रामाणिक धडपड दिसते ? मला असें वाटतें कीं कोठें ना कोठें तरी ही प्रामाणिक धडपड आपणांस पहावयास सापडल्याशिवाय राहणार नाहीं. तेव्हां जेथें ही आढळेल तेथें आपण थांबून ती कशासाठीं चाललेली धडपड आहे, काय सांगण्यासाठीं, काय प्रगट करण्यासाठीं चाललेली धडपड आहे, हें समजून घेण्याचा प्रयत्न करूं. असा हा प्रयत्न केल्यास आपल्या हातीं कांहींतरी लागण्याचा संभव आहे. पाश्चात्य कथा-वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत अलीकडील काळांत आंद्रे जिड, मार्सेल प्राउस्ट व जेम्स जॉईस ह्यांचीं नांवें हीं कशासाठीं घेतलीं जातात ? ह्या लेखकांनीं जें सांगण्याची, जे व्यक्त करण्याची धडपड केली, तें काय होतें ? वेगवेगळ्या देशांत जन्मलेले असूनही ह्या सर्वांमध्यें हे कांहींतरी वेगळें सांगण्याची समान धडपड कां दिसून येते ? टी. एस्. इलियट-प्रभृति जे इंग्रजी कवि गेलीं पंचवीस तीस वर्षें कांहींतरी वेगळ्याच प्रकारचें काव्य लिहूं लागले आहेत ते तरी कोणत्या इच्छेनें ? बरें. त्यांनीं केलेल्या ह्या प्रयत्नांचे प्रतिध्वनि जगाच्या कानाकोपऱ्यांतही कां उमटत आहेत ? ते तसे उमटावेत अशा दृष्टीनें त्याचे बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न चालू आहेत काय ? आज चित्रकला, शिल्पकला व वास्तुकला ह्यांच्या क्षेत्रांतही काय दिसत आहे ? तेथेंही कांहींतरी वेगळें सांगण्याची, वेगळ्या पद्धतीनें सांगण्याची धडपड दिसून येत नाहीं काय ? हेन्री मूरची शिल्पकला ही कशाची द्योतक आहे ? फ्रॅंक लॉइड राइट ह्या वास्तुकलाविशारदानें जें स्थापत्य निर्माण केलें आहे त्यांत जो एकप्रकारचा बेछूटपणा आपणांस पाहावयास मिळत आहे तो कशाचा द्योतक आहे ?

ह्या सर्व कलाक्षेत्रांत चाललेल्या धडपडींच्या मागें कोणता विचार आहे? चित्र, शिल्प, वास्तु, काव्य, कथा, नाटक, इत्यादि नानाविध कलाक्षेत्रांमध्यें जे आज नाना तऱ्हेचे प्रयत्न जगभर चाललेले दिसून येतात ते कशाचे द्योतक आहेत? ते कोणत्या तरी एका समान प्रवृत्तीचे द्योतक असले पाहिजेत. आतांपर्यंत आपण ज्या वास्तवाचें चित्रण करीत आलों, तें खरें वास्तव नसून खरें वास्तव त्याच्या पलीकडे कोठें तरी आहे असें ह्या क्षेत्रांत कार्य करणाऱ्या कलावन्तांचें मन त्यांना सांगत आहे. हें वास्तव शोधून काढण्यासाठीं, डोळ्यांनीं पाहण्यासाठीं व शब्द, रंग, दगड, माती, इत्यादि अभिव्यक्तिसाधनांनीं व्यक्त करण्यासाठीं त्यांची धडपड चालू आहे. कलेचा आतांपर्यंतचा इतिहास पाहिला तर श्रेष्ठ कलावंतांच्या मनामध्यें असल्या प्रकारचीच धडपड सदैव चालली होती, असें आपणांस दिसून येतें. रेम्ब्रॉ, गोगॉ, सीझॉ, व्हान गॉफ, मॅटिस ह्यांची धडपड कशासाठीं चालली होती? ह्यांतील प्रत्येक जण जें केवळ 'दिसतें' त्यावर संतुष्ट नव्हता. ह्या दिसण्याच्या मागें जें खरोखर 'असतें' तें शोधून काढण्याची व व्यक्त करण्याची त्यांतील प्रत्येकाची धडपड होती. ह्यांतील प्रत्येकाच्या भोंवतीं परंपरा होती. 'वास्तव' म्हणजे काय व तें कसें व्यक्त करावयाचें ह्या संबंधींचे संकेत प्रत्येकाच्या वेळीं शिष्टमान्य झालेले होते; परंतु त्यांनीं ह्या कलावंतांचें समाधान होण्यासारखें नव्हतें; त्यांनीं आपले प्रतिभा-चक्षू उघडे ठेविले होते, त्यांची साक्ष ते महत्त्वाची समजत होते व त्यांना जें दिसत होतें तें व्यक्त करण्याची धडपड करीत होते. रोदॉं ह्या शिल्पकारानें आपल्या सर्व आयुष्यभर काय व्यक्त करण्याची धडपड केली? आजचे चित्रकार व शिल्पकार हे त्याच्याही पुढे जाऊं इच्छित आहेत. त्यांना आज नव्यानें जन्मास आलेल्या व दिवसेंदिवस बाळसें धरूं लागलेल्या मानसशास्त्राची, मनोवगाहनशास्त्राची मदत होत आहे. वस्तुमात्राचें 'वास्तवरूप' शोधून काढण्यासाठीं त्यांचे नेत्र भिरभिरत आहेत, व्हर्जीनिया वुल्फच्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे जें खरोखर 'really real' आहे तें शोधून तें व्यक्त करण्याची त्यांची धडपड आहे. आतां हें 'really real', हें अतिवास्तव शोधून काढतांना त्यांची फसवणूक होत नसेल असें नाहीं; फसवणूक होत असणें शक्य आहे; परंतु तेवढ्यासाठीं ते आपले प्रयत्न स्थगित करावयास तयार

नाहींत. चित्रकलेच्या क्षेत्रांत आपणांस जे आज विविध आकार, ज्या विविध रंगाकृति दिसत आहेत, ते आकार, किंवा त्या विचित्र रंगाकृति काढणारे सर्वच चित्रकार हे जिला आपण पारंपारिक स्वरूपाची छायाचित्रात्मक (photographic) चित्रकला म्हणतों तिजवर प्रभुत्व नसल्यामुळें असल्या प्रकारचीं चित्रें काढावयास उद्युक्त झालेले आहेत काय? निःसंशय नाहींत. ती चित्रकला त्यांना अवगत आहे; परंतु ती त्यांना आज हवे तें समाधान देऊं शकत नाहीं. तिच्या द्वारां ते आजपर्यंत वास्तवाचें जें चित्र रेखाटीत आले तें आज त्यांना समाधान देईनासें झाले आहे. व म्हणूनच त्याचें ह्या वरवरच्या वास्तवापेक्षां अधिक खोलवर असलेल्या वास्तवाचें चित्र रेखाटण्याचे विविध प्रयत्न चालू आहेत. ह्यामुळें पारंपारिक अर्थानें ज्याला सौंदर्य म्हटलें जात होतें त्याची हानि होत असेल. लोकांच्या 'सौंदर्यदृष्टीला' धक्का बसत असेल. परंतु त्याकडे लक्ष द्यावयाला त्यांना फुरसत नाहीं. त्यांच्या ह्या कृतींकडे पाहतांच आपणांस त्यांचा अर्थ कळत नसेल, आपण आश्चर्यचकित होऊन जात असूं. परंतु केवळ आपल्याला बुचकळ्यांत टाकण्यासाठीं, स्तिमित करून सोडण्यासाठीं, त्यांची ही धडपड चालू आहे, असें म्हणणें समंजसपणाचें ठरणार नाहीं. त्यांतील कांहीं, मोराबरोबर लांडोरीने नाचावें त्याप्रमाणें नाचत असतील, व त्यांच्या कृति ह्या अस्सलाच्या भ्रष्ट अनुकृति असतील. अशांची संख्या प्रमाणाबाहेरही असेल. परंतु त्यांतील जे प्रामाणिक प्रयत्न आहेत असें आपणांस वाटतें, त्याकडे आपण अधिक लक्षपूर्वक पाहणेंच हितावह आहे. आज नवकला व नववाङ्मय ह्यांत जी दुर्बोधता येत आहे तिचीं कारणें विविध आहेत: जे जाणवतें आहे तें तितकेंसें नीटपणें व्यक्त करितां येत नाहीं म्हणून ही दुर्बोधता येत असेल; जें व्यक्त करावयाचें आहे तेंच कलावंतांना स्वतःला गोंधळून टाकणारें असल्यामुळें हा त्यांच्या मनाचा गोंधळ त्यांच्या कलेत व्यक्त होत असेल; परंतु कलेंत काय किंवा काव्यांत काय कलावंताच्या अंतःकरणाचें प्रतिबिंब बघावयाचें असतें; त्याच्या अंतरात्म्याला जें जाणवत असतें त्याचे निनाद ऐकावयाचे असतात; त्याच्या अंतःचक्षूसमोर जो देखावा तरळत असतो तो बघावयाचा असतो. वर हेन्री मूर ह्या शिल्पकाराचा उल्लेख आला आहे. हेन्री मूरसारख्या अनेक शिल्पकारांचे जे प्रयत्न आज चालू

आहेत ते वस्तुमात्राचें जें वास्तवरूप आहे तें, जो 'essential form' आहे तो शोधून काढण्याचे प्रयत्न आहेत. स्त्री काय, पुरुष काय, दगड काय, किंवा फुलपाखरूं काय ह्या प्रत्येकाचा कांहींतरी 'essential form' आहे; त्यांचें जे रूप आज आपल्या डोळ्यांना दिसतें आहे त्यात अनावश्यक अशीं अलंकरणें, बांडगुळे किती तरी आहेत. हीं सर्व अलंकरणें काढून टाकून त्या त्या वस्तूचें 'वस्तुत्व' कशांत आहे हे जर दाखवितां आले तर ते ह्या शिल्पकारांना हवे आहे. 'माता' असे म्हणतांच आपल्या डोळ्यांपुढें जें 'मातृत्व' येते ते शिल्पांतून व्यक्तवितां येईल काय असें हे शिल्पकार आपल्या मनाला विचारीत आहेत व त्या दृष्टीने आपलें शिल्प निर्मित आहेत. आज वास्तुकलेच्या क्षेत्रांत जी विलक्षण क्रांति होत आहे, फ्रॅंक लॉइड राइट, कार्बूझियर यांच्यासारखे वास्तुकलाविशारद वास्तुकलेबाबतचे जीर्ण परंपरागत संकेत साफ झुगारून देऊन ज्यांत आजचे युगमान संपूर्णपणे व्यक्त होत आहे अशा मति गुंग करणाऱ्या ज्या वास्तुकृति निर्माण करीत आहेत त्यांच्या बुडाशीं ज्याप्रमाणे यंत्रयुगांत प्रतिक्षणीं निर्माण होत असलेली वास्तुकलेला उपयुक्त अशी विविध प्रकारची साधनसंपत्ति आहे त्याचप्रमाणे ह्या युगाशी संबद्ध असलेली अचाट सृजनशील कल्पनाशक्ति आहे. ह्या कल्पनाशक्तीचा विलास आज आपणांस आजच्या वास्तुकलेत दिसत आहे. जे आकार स्वप्नांतही अशक्य वाटत होते, ते आज प्रत्यक्ष डोळ्यांपुढे उभे राहूं लागले आहेत.

सांगण्याचें तात्पर्य असे कीं जे आज इतर कलांच्या क्षेत्रांत दिसत आहे तेंच अधिक तीव्रपणे वाङ्मयांत प्रगट होऊं लागले आहे. नव्या मानसशास्त्राने जर कोणत्या क्षेत्रांत विशेष खळबळ उडवून दिलेली असेल तर ती वाङ्मयाच्या. मनुष्याचे व्यवहार व त्यामागील मनोव्यापार चित्रित करणे हेंच वाङ्मयाचें कार्य: तेंच कार्य वाङ्मय आज शतकानुशतके करीत आले आहे. परंतु विज्ञानयुग सुरू झाल्यापासून सर्व ज्ञानक्षेत्रांत विलक्षण प्रगति होत आहे व आधुनिक मानसशास्त्रीय शोधांनीं मनोवगाहन ही गोष्ट प्रयोगाच्या कक्षेत आणिली आहे. तिच्या बाबतींत आणतां येईल तेवढी शास्त्रशुद्धता आणण्याचा यत्न केला आहे. मनुष्याच्या मनाचें कोडें शेक्सपिअर व कालिदास ह्यांनीं उलगडून दाखविण्याचा प्रयत्न केला. त्यांनीं त्या मनाच्या गूढतम अशा व्यापारांवर

प्रकाशझोत टाकले. आज आधुनिक मानसशास्त्रीय विज्ञानाने युक्त झालेला लेखक त्याच मनाचीं विविध रूपें प्रगट करूं पाहत आहे. खरें मानवी मन म्हणजे काय आहे ह्याचा शोध घेतो आहे व तें प्रगट करूं पाहत आहे. त्याच्या दृष्टींत अधिक कुतूहल आहे व म्हणूनच त्याच्या दृष्टीच्या टप्प्यांत अशा अनेक गोष्टी येत आहेत कीं ज्यांकडे पूर्वी लक्ष गेलेलेच नव्हतें. प्रत्येक माणसाचें मन – अन्तर्मन – हें त्याचें खरेंखुरें विश्व आहे. तेथेंच तो प्रामाणिकपणे व्यवहार करूं शकतो : भोंवतालच्या विश्वाचा त्याच्यावर होणारा परिणाम हा देखील अविकृत स्थितींत ह्याच अन्तर्मनांत पाहावयास सापडतो. त्यांत दुसऱ्यासाठीं, समाजासाठीं, प्रतिष्ठेसाठीं, पदवीसाठीं, देशासाठीं घेतल्या जाणाऱ्या बुरख्यांना थारा नसतो. तेव्हां ह्या अशा मनाचें चित्र जर रेखाटतां आलें तर तें एकाच वेळीं दोन गोष्टी साधूं शकतें : एक तर ते त्या मानवी मनाचें खरेंखुरे चित्र असतें (असणें शक्य असतें) व दुसरें म्हणजे तद्वारा तें त्या मनावर परिणाम करूं पाहणाऱ्या त्याच्या भोवतालच्या विश्वव्यापाराचेंही चित्र – वास्तवचित्र – (निदान त्या मनापुरतें तरी) ठरणार असतें. हीं अशा प्रकारचीं चित्रे काढण्याकडे कित्येक कथालेखकाचा आज कल आहे व ते आजच्या समाजजीवनाचें चित्रण ह्या व्यक्तिमनाच्या चित्रणाच्या द्वारा घडवूं पाहत आहेत.

काव्य व कथा ह्या वाङ्मयाच्या दोन क्षेत्रांत आज ह्या व ह्यांच्याशीं संबंध असलेल्या अनेक प्रवृत्ति बळावत आहेत. त्यामुळें वाङ्मयाचें बाह्य स्वरूप बदलत आहे व त्याचें अंतःस्वरूप वाचकाना गोंधळून टाकण्यासारखें होऊं लागले आहे. आपल्याकडे ह्याचीं पूर्वचिन्हें दिसूं लागलीं आहेत. काव्याप्रमाणेंच आपल्या लघुकथेच्या क्षेत्रांत आज निःसंशय नवें वारें वाहूं लागलें आहे. आपली लघुकथा आज एक वेगळें रूप घेऊं लागली आहे. वाङ्मयांत होणाऱ्या ह्या सूक्ष्म – अतिसूक्ष्म बदलांकडे जिज्ञासु वृत्तीनें पाहणे, त्यामागील हेतूंचा शोध घेणे हें आपलें काम आहे. ह्या नव्या प्रयत्नांनीं वाङ्मयाचें झालें तर हितच होणार आहे. आपल्या लेखक-वाचकांच्या डोळ्यांवरील सुखवस्तुपणाची धुंदी ह्या प्रयत्नांनीं जरी दूर झाली, त्यांची स्वयंसंतुष्ट वृत्ति जरा विचलित झाली, ज्या कल्पनाधूसर वातावरणांत वावरण्याची त्यांच्या मनाला संवय झालेली आहे त्या

वातावरणाचें धुके जरी थोडेंफार विंतळलें गेलें, तरी कांहीं थोडें नाहीं. मला वाटतें, हें सर्व घडण्याचीं सुचिन्हें आज दिसूं लागलीं आहेत व ह्याच दृष्टीनें मी नव्या प्रयत्नांकडे पाहत आहे.

सर्वंकषसत्ता आणि गद्य-पद्य साहित्य

टॉमस हार्डीनें आपल्या डायरीमध्यें एके ठिकाणीं एक मोठा मजेदार विचार लिहून ठेवलेला आहे. तो असे म्हणतो कीं गद्यामध्यें जी कल्पना किवा जो विचार चर्चात्मक पद्धतीनें मांडला गेला असतां बहुजनसमाज एकदम खवळतो तीच कल्पना किंवा तोच विचार काव्यांतून जर व्यक्त झाला तर तितकीशी प्रतिक्रिया होत नाहीं. हार्डीने आपल्या कवितांतून परमेश्वराला उद्देशून जे उद्गार ठिकठिकाणीं काढलेले आहेत ते खात्रीने स्तुतिपर नाहीत ; एवढेंच नव्हे, तर ही आदिशक्ति अत्यंत निर्घृण आहे, क्रूर आहे, आपण काय गोंधळ करीत आहोत ह्याचें तिला नीटसें भानही नाहीं अशा प्रकारचे विचार त्यानें ठिकठिकाणीं अत्यंत त्वेषानें व्यक्त केलेले आहेत. आतां हेच विचार जर त्याने गद्यांतून निबंधांच्या वा प्रबंधांच्या द्वारां प्रतिपादले असते तर त्याच्या विरुद्ध भयंकर काहूर उठलें असतें. आहे त्या परिस्थितींत मात्र लोक केवळ हार्डीच्या काव्यामधून व्यक्त झालेला त्याचा जीवनविषयक दृष्टिकोण इतक्यापुरतेंच ह्या विचारांना महत्त्व देतात. ते प्रबंधांच्या द्वारा त्यानें प्रतिपादिले असते तर लोकांनीं त्यांचा जितक्या गांभीर्याने विचार केला असता, त्यांच्या खरेखोटेपणा-

बद्दल, नैतिकतेबद्दल वा अनैतिकतेबद्दल जितकी चर्चा केली असती तितकी ते आतां खात्रीनें करीत नाहींत. असें जे होतें त्याचीं कारणें अनेक असूं शकतील परंतु असें घडतें हें मात्र खरें. म्हणूनच हार्डीने डायरींतील आपल्या ह्या नोंदीत शेवटीं असें म्हटलेले आहे कीं पृथ्वी ही स्थिर नसून ती एकसारखी फिरत आहे, हा आपला विचार गॅलिलियोनें जर कवितेंतून व्यक्त केला असता तर प्रचलित धर्मसमजुतींविरुद्ध मतें प्रतिपादन करितो म्हणून त्याची जी धर्म-निर्णय-मंडळाकडून चौकशी झाली व त्यानंतर त्याचा जो हृदयद्रावक अंत झाला तो सर्वच प्रकार टळला असता.

हार्डीनें हा जो एक गमतीदार विचार सहजगत्या व्यक्त केलेला आहे त्यांत सत्यांश कितपत आहे हे पाहिलें पाहिजे. हार्डी जे कविता ह्या वाङ्मयप्रकाराबद्दल सांगत आहे तें ललित-वाङ्मयाचे जे इतर प्रकार आहेत त्याच्या बाबतीत कितपत खरें ठरण्याची शक्यता आहे, असा प्रश्न येथे मनांत येतो. (ललित-वाङ्मयाचे हे इतर प्रकार गद्यांत आहेत म्हणून त्याच्याबाबत कांहीं वेगळा अनुभव येणें शक्य आहे काय ? कवितेचा वाचकांच्या मनावर होणारा परिणाम आणि इतर गद्यात्मक ललितसाहित्याचा वाचकांच्या मनावर होणारा परिणाम ह्यांत कांहीं मूलभूत फरक असतो काय ? हे सगळे आणि इतर काहीं प्रश्न ह्या संदर्भात महत्त्वाचे ठरत असले तरी मुख्य प्रश्न थोडा वेगळाच आहे. ललित-साहित्याकडे बघण्याची लोकांची दृष्टि आणि ललितेतर साहित्याकडे बघण्याची दृष्टि—ह्या दोन दृष्टींमध्यें मूलतः फरक आहे, ही त्या प्रश्नाची एक बाजू आहे. दुसरी बाजू अशी आहे कीं ललित-साहित्याकडे जरी लोक एका विशिष्ट दृष्टीनें पाहत असले तरी त्यातील सर्वच प्रकाराकडे ते सारख्याच दृष्टीनें पाहत नाहींत : त्यांतील गद्य-प्रकारांकडे ते ज्या दृष्टीनें पाहतात त्यापेक्षां वेगळ्या दृष्टीनें ते त्यांतील पद्य-प्रकारांकडे म्हणजे कवितेकडे पाहतात. कविता आणि ललित-साहित्याचे इतर गद्य-प्रकार ह्यांच्या प्रकृतींत फरक आहे आणि म्हणूनच दोन्हींच्याही परिशीलनानें आपणांस काव्यानंद किंवा कलानंद चाखावयास मिळत असला तरी ह्या दोन्ही प्रकारांचा आपल्या मनावर जो परिणाम होतो त्यांत थोडाफार फरक आहे. आपण ज्या हेतूनें कवितेकडे वळतों त्या हेतूनें कथा—कादंबरी—नाटक इत्यादींकडे वळत नाहीं. कविता जें आपणांस देतें तें हे

इतर ललित-वाङ्मय प्रकार आपणांस देऊं शकत नाहीत. ते आपणांस जें देतात त्याचें स्वरूप थोडेसें निराळेंच असतें ; कविता ही मुख्यतः एखादा विशिष्ट भावानुभव घेऊं पाहणाऱ्या मनाचें दर्शन घडवीत असतें तर गद्य-साहित्यानें मूलतः तर्कअनुमानादि ज्ञानसाधनांना उपयोग करणाऱ्या विचारशक्तीचें समाधान होत असतें असे म्हणावयास हरकत नाहीं. व त्यामुळेंच बहुजनसमाज आणि ललित-वाङ्मय ह्यांच्या परस्पर संबंधांविषयीं आपण जीं विधानें करितों तीं इतर वाङ्मयप्रकाराबरोबर कवितेला कितपत लागू पडतात व कवितेबाबत कोणत्या मर्यादेपर्यंत करितां येतात ह्याचा आपण अवश्य विचार केला पाहिजे.

जॉर्ज ऑरवेल ह्या लेखकाने ह्याच प्रश्नाचा परंतु जरा वेगळ्या संदर्भात मोठा मार्मिक ऊहापोह केलेला आहे. सर्वंकषसत्तेच्या अंमलात अगदीं अल्पावधीतच सर्व प्रकारच्या लेखकाचा कोंडमारा होतो ही गोष्ट खरी ; तसा अनुभवहि आहे ; परंतु त्यातल्या त्यात तो अधिक कोणाचा होतो व अधिक लवकर कोणाचा होतो असा प्रश्न विचारला गेला तर त्यावर ऑरवेलचें उत्तर हेंच आहे की तेथेंहि तो कवीपेक्षा गद्य-लेखकाचाच अधिक होतो व अधिक लवकरही होतो ; ह्या गद्य-लेखकांच्या मानाने कवि हेच सर्वंकषसत्तेच्या अमलांत अधिक कालपर्यंत स्वत्व टिकवून राहूं शकतात. गद्य-लेखकांना एक तर स्वत्व गमवावे लागते किंवा कारावास पत्करावा लागतो किंवा परागंदा व्हावें लागते. ह्या गद्य-लेखकांमध्येही प्रथम कोणाची गळचेपी होते, नंतर कोणाची होते हे शोधून काढण्याचा प्रयत्न ऑरवेलने केलेला आहे : प्रथम पत्रकार, नंतर समाजजीवनविषयक प्रश्नाची चर्चा करणारे लेखक, नंतर इतिहासकार, नंतर कादंबरीकार, नंतर टीकाकार ह्या अनुक्रमाने ती गळचेपी होत जाते असे त्यानें सुचविले आहे. ह्या यादीत त्यानें कवीचे नाव मुद्दाम शेवटीं घातलें आहे हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

सर्वंकषसत्तेच्या अंमलांत कवींना गद्य-लेखकापेक्षा कमी उपद्रव पोचतो ह्याचें कारण कवि हे गद्य लेखकांच्या मानाने कमी प्रामाणिक असतात असे सुचविण्याचा ऑरवेलचा हेतु नाहीं. त्यांच्याकडे कमी लक्ष जाण्याचे एक कारण असें कीं (स्वतःला राजकारणपटु आणि व्यवहारदक्ष समजणारीं जी माणसें असतात — आणि अशींच माणसें बहुधा सत्तारूढ असतात — त्यांना) काव्याचें

वाचन हें बुद्धिहीनत्वाचे लक्षण वाटत असतें आणि म्हणूनच कवि काय म्हणत आहेत ह्याकडे लक्ष द्यावयाला त्यांना एकतर वेळही नसतो आणि इच्छाही नसते. ही जी त्यांची वृत्ति तीच त्यांना मोठी भूषणावह वाटत असते. परंतु कवि ह्या सत्ताधीशांच्या तावडींत लवकर न सांपडण्याचें आणखी एक कारण असतें. आणि तें कवितेच्या प्रकृतींतच आपणांस सांपडतें : कथात्मक वाङ्मय, नाटक, निबंध किंवा इतर गद्य-साहित्य ह्यांच्यासंबंधीं बोलतांना आपण ज्या अर्थानें त्यांच्या ‘ विषया ’ संबंधीं बोलतों त्या अर्थानें आपल्याला काव्याच्या ‘ विषया ’ संबंधीं बोलतां येत नाहीं. आपण एखाद्या नाटकाचा किंवा कादंबरीचा ‘ विषय ’ काय आहे हें सांगूं शकतों, निदान आपण त्यांचें ‘ कथानक ’ सांगूं शकतों. निबंध आणि प्रबंध ह्यांच्या ‘ विषया ’ संबंधीं तर आपण फारच खात्रीपूर्वक बोलूं शकतो. परंतु एखाद्या कवितेच्या ‘ विषया ’ संबंधीं जर कोणीं आपणांस विचारलें तर आपण त्याला काय उत्तर देणार ? आपण त्याला नीटसें समाधानकारक उत्तर देऊं शकत नाहीं. आपण त्याला एवढेंच सांगूं शकतों कीं ‘ बाबारे, ती कविता तूं वाच आणि तुझ्यावर तिचा काय परिणाम होतो तो तुझा तूंच पाहा ’. ज्या अर्थानें इतर गद्यलेखनाला ‘ विषय ’ असतो त्या अर्थानें तो कवितेला नसतो. कवितेतील शब्दाचा अर्थ आपण समजाऊन सांगूं शकतो. परंतु ‘ तो अर्थ ’ म्हणजे ती कविता नव्हे. आपण अर्थ सांगतो म्हणजे गद्याचा वापर करतों. ती ‘ कविता ’ असते म्हणजे नेमक्या ज्या शब्दांत ती लिहिली गेलेली असते, ज्या रूपांत ती अवतरलेली असते त्या रूपांतच तिचें स्वत्व असतें खऱ्याखुऱ्या अर्थानें कवितेचें ‘ भाषांतर ’ अशक्य आहे. आपण गद्यांत तिच्यांतील विचार मांडूं शकतो. परंतु तिच्यांतील विचार हा तिचा महत्त्वाचा भाग नव्हे. आपण चित्राचा ‘ विषय ’ कितीही समजाऊन सांगण्याचा प्रयत्न केला तरी तो अयशस्वीच ठरणार. कारण चित्रापासून त्याचा ‘ विषय ’ आपण बाजूला कसा काढूं शकणार ? आपण चित्राचा ‘ विषय ’ सांगण्याचा प्रयत्न केला तरी त्यावरून चित्राची थोडीच कल्पना येणार ? त्याचप्रमाणें आपण कवितेचा ‘ विषय ’ गद्यात मांडण्याचा यत्न केला तरी त्यावरून त्या कवितेचें रूप थोडेंच आपल्या हातीं लागणार ? कवितेचा ‘ विषय ’ ह्याप्रमाणें निश्चितपणें हातीं लागत नसल्यामुळें सर्वंकषसत्ता कवींना लवकर आपल्या कचाट्यांत पकडूं

शकत नाहीं. ह्या सत्तेच्या दृष्टीनें जे ‘ विषय ’ धोक्याचे असतात किंवा ज्या कल्पना ‘ समाजहितविरोधी ’ असतात त्या गद्यांत व्यक्त झाल्या असतां जितक्या लवकर त्या सत्तेच्या डोळ्यांत खुपतात तितक्या लवकर तत्संबद्ध काव्यांतून त्या तिच्या डोळ्यांत खुपत नाहींत.

ऑरवेलच्या मतें गद्य-साहित्याची प्रकृति थोडी वेगळी असते. गद्यसाहित्य — मग तें निबंध-प्रबंधात्मक असो वा कथात्मक आणि नाट्यात्मक असो — त्याचा जन्म मुख्यतः बुद्धि-प्रामाण्यांतून झालेला असतो, स्वतंत्र विचारांतून झालेला असतो. ज्या काळामध्यें माणसांच्या स्वतंत्र विचारशक्तीच्या विलासाला अत्यंत अनुकूल असें वातावरण असतें त्याच काळांत गद्य-साहित्याचा विकास होतो. युरोपच्या इतिहासाकडे पाहिलें असतां हेच दिसते कीं ज्या शतकात प्रॉटेस्टंट मताचा अंमल जारी होता त्याच शतकांत उत्तम गद्य-साहित्याची निपज आणि वाढ झालेली आहे; ह्या उलट कॅथॉलिक मताचा पगडा ज्या शतकांत विशेष होता त्या शतकांत जें साहित्य निर्माण झाले त्यांत जर कांहीं थोडेंफार नांव घेण्याजोगें साहित्य असेल तर तें पद्यांतच आहे. कॅथॉलिक धर्ममताखालील युरोप हा जवळजवळ एक प्रकारच्या सर्वंकषसत्तेखालील युरोपच होता. प्रचलित धर्ममताचा पगडा एकंदर समाजजीवनाच्या सर्वच प्रकारच्या अंगांवर इतका प्रबळ होता कीं स्वतंत्रपणें विचार करणें हें जणूं पापच ठरत होते. अशा वेळीं उत्तम प्रकारच्या गद्य-साहित्याची निपज होणें अशक्य होतें : म्हणूनच मध्ययुगीन युरोपजवळ आणि इंग्लंडजवळ डोळ्यांत भरण्याजोगें गद्यसाहित्य नाहीं. आपल्या-कडील प्राचीन संस्कृत साहित्याचा आणि मराठी साहित्याचा विचार केला, ह्या काळांतील आपल्या गद्य-साहित्याचा दर्जा लक्षांत घेतला आणि ह्या काळांत प्रचलित असलेल्या धर्ममताचा लोकांच्या मनावर किती पगडा होता ह्याचा विचार केला तर ऑरवेलच्या ह्या सिद्धान्तानें आपल्याही वाङ्मयावर एक वेगळाच प्रकाश पडूं शकतो हें लक्षांत येतें. आपल्याकडे उत्तम प्रकारचें गद्य-साहित्य निर्माण न होण्याचीं इतरही कारणें असतील; परंतु त्यांत ऑरवेलच्या विचारसरणींतून सूचित झालेल्या कारणाचाही सूज्ञांनीं अवश्य विचार केला पाहिजे असें वाटतें.

सर्वंकषसत्ता ही कोणत्या स्वरूपांत कोठें प्रगट होईल ह्याचा नेम नसतो. वरवर पाहतां लोकशाही असलेल्या वातावरणांतही ती अनेक रूपांनीं प्रगट होऊं शकते. ती एक वृत्ति आहे व तिचा अवलंब कोण केव्हां करील ह्याचा नियम नाहीं. कोणत्याही स्वरूपाच्या 'धर्ममता'ला स्वतःला बांधून घेणे, विशिष्ट अशा राजकीय मतप्रणालीचा बिनतक्रार स्वीकार करणे, एखाद्या 'वादा' च्या संपूर्णपणे आहारीं जाणें किंबहुना इतरांवर प्रेमाची किंवा शहाणपणाची सक्ती करणें म्हणजे एक प्रकारच्या सर्वंकषसत्तेच्या अंमलाखालीं जाणेच होय; हें वातावरण बुद्धि-प्रामाण्याला म्हणजेच उत्तम प्रकारच्या गद्य-साहित्याच्या निर्मितीला तितकेंसें परिपोषिक ठरत नाहीं. प्रथम प्रथम जरी ह्या वातावरणाचा जाच फारसा होत नसला तरी अल्पावधींतच प्रामाणिक व्यक्तीस तो झाल्यावांचून राहत नाहीं. कोणत्याहि प्रकारच्या विचारप्रणालीचीं बंधने – मग ती विचारप्रणाली कितीहि सद्धेतूनें प्रतिपादलेली असो – हीं प्रतिभेला, नवनवोन्मेषशाली प्रज्ञेला सहन होणेंच शक्य नाहीं. अशा प्रकारचीं बंधनें जो स्वीकारतो त्याने आपल्या हातानेच नव-सत्यें व नव-सौंदर्यें पाहण्याची, ओळखण्याची आणि व्यक्त करण्याची स्वतःच्या ठिकाणची शक्ति कमी करून घेतलेली असते. अशी व्यक्ति कोणत्याच प्रकारच्या थोर साहित्याला जन्म देऊं शकत नाहीं. ती ज्या साहित्याला जन्म देते त्या साहित्यांत कलातत्त्व बेताचेच असतें; त्यांत असलाच तर कारागिरीचा भाग असूं शकतो; आणि असे कारागीर कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत अनेक असतातही.

सर्वंकषसत्तेच्या कालांत कांहीं विशेष प्रकारचें पद्य-साहित्य हें तितकेसे आक्षेपार्ह कां ठरत नाहीं व तें निर्मिणारे प्रामाणिक कलावंत हे बराच काळपर्यंत ह्या सत्तेच्या वरवंट्याखालीं कां चिरडलेही जात नाहींत हें बालकवीसारखी काव्यप्रकृति असलेल्या कवीकडे पाहिलें असतां लक्षांत येण्यासारखें आहे. बालकवीसारखा मुख्यतः सौंदर्यजीवी असलेला कवि हा जी कविता लिहीत असतो ती सर्वंकष-सत्तेची म्हणून जी विचारसरणी असते त्या विचारसरणीला फारशी उपद्रवकारक ठरूं शकत नाहीं व त्यामुळेंच त्याच्या वांट्याला जाण्याकडे ह्या सत्तेची प्रवृत्तिही लवकर होत नाहीं. त्यामुळें ह्या सत्तेच्या अमलांतहि हे कवि आपलें कविता-लेखनाचें काम बराच काळपर्यंत विना अडथळा करूं शकतात; परंतु सर्वंच-

प्रकारच्या कविता-प्रकारांबद्दल हाच अनुभव येईल असें वाटत नाहीं. गद्य-साहित्याच्या मानाने पद्य-साहित्याला सर्वंकषसत्तेच्या अंमलाखालीं अधिक काळ जगायला मिळालें तरी त्यांतील सर्वच प्रकारांना सारखाच काळ जगायला मिळेल असें म्हणतां येणार नाहीं. त्यांतही प्रतवारी करावी लागेल आणि अशी प्रतवारी केली असतां जिला आपण शुद्ध भावकविता (pure lyric) असें म्हणतों तीच तेवढी सर्वांत अधिक काळ तग धरील हें लक्षांत येईल. परंतु येथेंहि एक विचार मनाला त्रास देतो : तो असा कीं सर्वंकषसत्तेच्या अंमलांत समाजाच्या एकंदर वैचारिक जीवनांत जें कुंद वातावरण निर्माण होत असतें तें अशाच स्वरूपाचें असतें कीं त्या वातावरणांत ह्या शुद्ध भावकवींना देखील कंठ फुटणें पुष्कळदा अशक्य होण्याचा संभव असतो. अशा वेळीं ज्या कवितेंत केवळ समाजाच्या भावनांना वाचा फोडलेली असते – स्वतःच्या भावानुभवाला नव्हे – अशी राष्ट्रीय स्वरूपाचीच कविता तिच्या शुद्ध स्वरूपांत निर्माण होणें तेवढें शक्य आहे असें वाटतें.

ऑरवेलच्या मतें वास्तुकले (architecture) सारख्या ज्या संमिश्र कला आहेत त्यांच्या विकासाला सर्वंकषसत्ता ही पुष्कळदा पोषकच ठरते. त्यांच्या विकासाला जी थोडीफार शिस्तीची, प्रचंड प्रमाणांतील लोकाश्रयाची वा राजाश्रयाची, साधनसामग्रीच्या बाबतींत सरकारी मदतीची आणि वैज्ञानिकांच्या सहकार्याची आवश्यकता असते ती सर्वंकषसत्तेच्या बाबतींत मिळूं शकते. शिवाय वास्तुकलाविशारद हा जी कला निर्माण करीत असतो तिचा अगदीं दूरान्वयाने देखील एखाद्या राजकीय विचारसरणीशीं संघर्ष येण्याची शक्यता नसते. उलट उपयुक्ततेची कसोटी इतर ललितकलांपेक्षां वास्तुकलेलाच अधिक लागू पडण्याची शक्यता असल्यामुळें सर्वंकषसत्तावाल्यांच्या दृष्टीनें तीच खरी ' जीवनोपयोगी ' कला ठरते व ते तिचा भरपूर उपयोग करूनही घेतात. सर्वंकषसत्तेच्या काळांत वास्तुकलेचा उत्कर्ष झालेला आपणांस दिसून येतो तो ह्यामुळेच.

कालची हिटलरशाही व चालू स्टॅलिनशाही ह्यांमध्यें प्रतीत होणारें सर्वंकष-सत्तेचे रूप आणि पूर्वीच्या काळांतील राजेशाहींतून किंवा हुकुमशाहींतून प्रगट झालेलें सर्वंकषसत्तेचें रूप ह्यांत फरक आहे : पूर्वीच्या राजेशाह्या ह्या खऱ्याखुऱ्या

अर्थानें सर्वंकषसत्ता नव्हत्या ; समाजाच्या जीवनावर सर्वांगीण नियंत्रण घालण्याची शक्ति त्यांचे ठिकाणीं नव्हती आणि असल्या नियंत्रणासाठीं जी अचूक आणि अमोघ यंत्रणा हवी ती यंत्रणाही त्यांना कधींच निर्माण करतां आली नाहीं. ह्या राजेशाह्यांतील सत्तारूढ व्यक्ति कलावाङ्मयाच्या बाबतींत एक तर उदासीन असत किंवा थोड्या फार उदारमतवादीही असत. आपली सत्ता टिकविण्याकरितां समाजाच्या सर्वांगीण जीवनाला, त्याच्या आधिभौतिक आणि आध्यात्मिक जीवनाला एक विशिष्ट प्रकारचें वळण लावणें भाग आहे, ह्या जीवनांतील अगदीं बारीकसारीक, वरून वरून अगदीं निरुपद्रवी दिसणारा तपशील देखील आपण नियंत्रित केला पाहिजे व तो नियंत्रित होईल अशी अमोघ यंत्रणा निर्मिली पाहिजे ही नवी जाणीव त्यांचे ठिकाणीं नव्हती. त्यांचेपैकीं जे पिढीजात सत्तारूढ होते त्यांचे ठिकाणीं तर कलावाङ्मयाबद्दलची एक प्रकारची उदार अभिरुचि पिढीजात संस्कारांमुळें पुष्कळ वेळां अपरिहार्यपणें दिसून येत होती ; तेव्हां अशा परिस्थितींत ह्या प्राचीन हुकुमशाहींत कला आणि वाङ्मयाचा एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत विकासही होऊं शकत होता व तो वेळोवेळीं झाल्याचीही साक्ष आपणास इतिहास देऊं शकतो. वर ज्या कॅथॉलिसिझमसारख्या धार्मिक सर्वंकषसत्तेच्या काळाचा उल्लेख केला आहे त्या काळासंबंधींहि ऑरवेलचें म्हणणें लक्षांत घेण्याजोगें आहे. आपण ह्या काल-खंडाला ‘ श्रद्धा-युग ’ (age of faith) असें नांव दिलें तरी ह्या कालखंडांत प्रचलित असलेली ही धर्माची सावभौम सत्ता आणि आजची स्टॅलिनशाहीसारखी सर्वंकषसत्ता ह्यांच्या स्वरूपामध्यें फरक आहे हें आपल्या लक्षांत येते. स्टॅलिनशाहीसारख्या किंवा हिटलरशाहीसारख्या सर्वंकषसत्तेचें गृहितकृत्यच असें असतें कीं एक विशिष्ट व्यक्ति, एक विशिष्ट पक्ष, एक विशिष्ट विचारसरणी – हीं निर्दोष आहेत. त्यांचे ठिकाणी एक प्रकारचे पूर्णत्व आहे. त्यांच्या हातून चूक घडणेंच कधीं शक्य नाहीं. तेव्हां त्यांच्या आदेशानुसार वागणें ह्यांतच सर्वांचें कल्याण आहे. त्यांनीं आज जसें वागायला सांगितलें व बोलायला सांगितलें त्याच्याविरुद्ध जरी उद्यां सांगितलें तरी कोणत्याही प्रकारच्या शंका कुशंका न काढतां तदनुसार वर्तन करणें ह्यांतच आपलें व समाजाचें हित आहे. ही विचारसरणी ह्या वर सांगितलेल्या ‘ श्रद्धायुगा ’ मध्यें प्रचलित नव्हती. श्रद्धा-युगामध्यें ज्या धर्ममताचा पगडा समाजावर

होता त्या धर्ममताचें गृहितकृत्य नेमकें ह्याच्या विरुद्ध होतें व तें म्हणजे मनुष्य हा कधींच पूर्णत्व पावूं शकणार नाहीं हें. मनुष्य निर्दोष नाहीं. तो सदोष आहे व त्याने कितीही पूर्णत्व संपादन करण्याची खटपट केली तरी तो सदोषच राहणार; निर्दोष असा फक्त एक परमेश्वर आहे. हें धर्ममत अगदीं सरंजामशाहीच्या, राजेशाहीच्या आणि हुकुमशाहीच्या वातावरणांतही जारी असल्यामुळें त्यांचें स्टॅलिनशाहींत किंवा हिटलरशाहींत रूपांतर होणें कठीण होते. शिवाय ह्या श्रद्धा-युगात आणखी एक गोष्ट दिसून येत होती. ज्या धर्ममतांचा पगडा ह्या काळांत सर्व लोकांच्या मनावर होता तीं धर्ममतें प्रचलित होऊन शतकें लोटलीं होतीं. एखादें धर्ममत प्रचलित होऊन बराच काळ लोटला, कीं त्याचे कर्मकांडात जणूं रूपांतर होते व मग त्या कर्मकांडाप्रमाणें दिवसांतील कांहीं तास जरी वर्तन झालें आणि इतर वर्तन त्या धर्मातील शिकवणुकीशीं जरी संपूर्णपणे असंबद्ध असले तरी धार्मिकतेचें पुण्य कमी होत नाहीं, ते लागावयाचे ते लागतेच अशी विचारसरणी दृढ होते. हीच वस्तुस्थिति ह्या काळांत होती. धर्ममताने प्रत्येकाच्या मनांत प्रवेश केलेला असला तरी त्या मनाचा कोपरान्कोपरा त्यानें व्यापिलेला नव्हता. कोणत्याही कल्पनेसंबंधीं वा जीवनव्यवहारासंबंधीं विचार करितांना त्यात ह्या धर्ममताचा भाग अगदी अपरिहार्यपणें येतच होता असे नाहीं. त्यामुळे ह्या धर्ममतांचा लोकांच्या मनावर विलक्षण पगडा बसलेला असूनही त्यांची जीवनांतील अनेक गोष्टीसंबंधीं स्वतंत्रपणे विचार करण्याची शक्ति अजिबात हिरावून घेण्यांत आलेली नव्हती. असे असले तरी वरच एके ठिकाणीं सूचित केल्याप्रमाणें ह्या श्रद्धा-युगांत उत्तम दर्जाचे गद्य-वाङ्मय निर्माण होऊं शकलें नाही. मग ह्या असल्या सर्वंकषसत्तेपेक्षां अधिक अमोघ, अधिक सर्वांगीण, संपूर्ण-जीवनस्पर्शी अशी जी सत्ता हिटलरशाहींतून आणि स्टॅलिनशाहींतून जगाच्या आज प्रत्ययाला येऊं लागली आहे त्या सत्तेच्या अमलांत सर्वच प्रकारच्या साहित्याचें व त्यांतल्या त्यांत सर्वच प्रकारच्या गद्य-साहित्याचें काय व्हावयाचे हा जो ऑरवेलसारख्या विचारवंतांपुढें आज प्रश्न पडलेला आहे तो कां पडला ह्याचें कारण स्पष्टपणें कळूं शकतें.

वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी

गद्य-साहित्य आणि पद्य-साहित्य ह्यांच्यामधील प्रकृतिभेदामुळें त्यांच्याकडे पाहण्याच्या समाजाच्या दृष्टिकोणांत कसा फरक पडतो व त्यामुळें सर्वंकषसत्तेच्या काळांत गद्य-साहित्याच्या मानानें पद्य-साहित्य हें अधिक काळ टिकाव धरण्याची कशी शक्यता असते हें सहज जातां जातां पाहिलें. परंतु हें पाहत असतांना शेवटीं हाच निष्कर्ष निघाला कीं सत्याला सुरूप देणाऱ्या साहित्याचा – मग ते गद्य असो वा पद्य असो – खराखुरा अवतार हा केवळ सर्वतोपरी स्वतंत्र अशा वातावरणांतच संभवतो व अशा वातावरणांत निर्माण झालेलें साहित्यच सत्याबद्दलची, सौंदर्याबद्दलची आणि शिवाबद्दलची खरीखुरी ओढ समाजाच्या मनांत निर्माण करूं शकत असते.

(१) कवितेच्या वाचकाच्या मनावर होणारा परिणाम
आणि गद्यात्मक लिखितसाहित्याचा मनावर होणारा परिणाम
ह्यांत फरक नसून त्यांची त्यांच्या [illegible]
२) सर्वंकषसत्तेच्या काळात गद्यापेक्षा पद्य अधिक काळ का
टिकाव धरते याची कारणे
(१) कविता वाचनात बुद्धिविलासाचा [illegible]
(२) कवितेतील विषय निश्चितपणा [illegible]
(३) [illegible] कवींना सौंदर्य [illegible]
[illegible] उपद्रवकारक [illegible] शकत नाही

"सर्वंकषसत्ता आणि गद्यपद्य साहित्य" (ऑरवेलची एक विचारसरणी)

वरील लेखांत ऑरवेलच्या ज्या विचारसरणीचा उपयोग केलेला आहे ती विचारसरणी त्याच्या सर्वच लेखनांतून ध्वनित झालेली असली तरी त्याच्या Shooting an Elephant ह्या निबंधसंग्रहांत ती विशेषत्वानें व्यक्त झालेली आहे.

रस म्हणजे काय ?

'रसिक', 'रसपूर्ण', 'रसभरित' इत्यादि शब्द तुम्हा आम्हा सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. हे किंवा ह्यांच्याच सारखे 'सुरस', 'निरस' हे 'रस' ह्या शब्दापासून तयार झालेले दुसरे शब्द आपण आपल्या हरघडीच्या व्यवहारांतही वापरतो. काव्यशास्त्रांत 'रस' ह्या शब्दाला काय अर्थ असेल तो असो, परतु वरील शब्दप्रयोग वापरणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीच्या मनांत 'रस' ह्या शब्दाशीं संबद्ध अशी बरीचशी सुस्पष्ट कल्पना असतें असें ते शब्द ज्या पद्धतीने वापरले जातात व ज्या संदर्भात वापरले जातात त्यांवरून आपणांस दिसून येईल. ही कल्पना व 'रस' शब्दाचा काव्यशास्त्रांत कल्पिलेला अर्थ ह्यांमध्यें पुष्कळच सुसंवाद आहे व हा सुसंवाद असणें स्वाभाविक आहे; कारण 'काव्यशास्त्रा'च्या संदर्भात 'रस' हा शब्द शास्त्रीय परिभाषेंतील एक शब्द म्हणून वापरला जात असला तरी तो केवळ शास्त्रीय परिभाषेंतील एक शब्द नाहीं; तो प्रत्यक्ष जीवनांतील हरघडीच्या व्यवहारांतील असा एक शब्द असून तो शास्त्रानें आपल्या सोयीसाठीं शास्त्रपूत करून घेतला आहे एवढेंच.

अमुक काव्य रसपूर्ण आहे किंवा अमुक एका चित्रकृतींत किंवा लेखनकृतींत बिलकुल रस नाहीं असें जेव्हां आपण म्हणतों तेव्हां आपणांस काय म्हणावयाचें असतें ? आपणांस तेव्हा असेंच सुचवावयाचें असतें कीं काव्यवाचनानें किंवा चित्रदर्शनानें आपणांस जो आनंद व्हावयास पाहिजे असतो तो आनंद सदर काव्याच्या वाचनानें किंवा चित्राच्या दर्शनाने होत नाहीं ; म्हणजे रस ह्या शब्दाने, आपण काव्यानंद किंवा कलानंद असें ज्या अनुभवाला संबोधित असतों तोच अनुभव सूचित होतो. काव्यानंद देण्याची शक्ति ज्या लखेनकृतींत आहे ती लेखनकृति रसपूर्ण आहे, ही शक्ति ज्या लेखनकृतींत नाहीं ती नीरस आहे असेंच आपणांस म्हणावयाचें असतें. तेव्हा 'रस' ह्या शब्दांत अंतर्भूत झालेल्या कल्पनेचे स्वरूप समजावून घ्यावयाचे म्हणजे काव्यानंद किंवा कलानंद ह्या नांवानें सूचित होणारा जो अनुभव त्या अनुभवाचें स्वरूपच समजावून घेणे होय असें ठरतें.

अमुक एका लेखनकृतीच्या परिशीलनाने आपणांस आनंद होतो म्हणून ती लेखनकृति सुरस व अमुक एका कृतीने आनंद होत नाहीं म्हणून ती नीरस असे म्हणत असतांना आपण एक गोष्ट नेहमींच गृहीत धरीत असतों. व ती म्हणजे आपण काव्याचे किंवा कलेचे सहृदय भोक्ते आहोत ही होय. आपण 'रसिक' आहोंत ह्या जाणिवेनेंच आपण कलाकृतींकडे वळतों हें ठीकच असलें तरी हा आपला स्वतःच्या रसिकतेबद्दलचा समज चुकीचा असण्याचीही शक्यता असते. आपणांस एखाद्या काव्याच्या वाचनाने किंवा एखाद्या कलाकृतीच्या दर्शनानें आनंद होत असेल, नाहीं असे नाहीं. परंतु तो आनंद त्या कृतींत 'रस' चाखावयास मिळाल्यानेंच झालेला असेल असे नाहीं ; कदाचित् तो काहीं अन्य कारणानेंही झालेला असेल ; आपण एखाद्या चित्राकडे पाहात आहोंत अशी कल्पना करा ; तें एका स्त्रीचें चित्र असून ती स्त्री अत्यंत सुरूप आहे अशी कल्पना करा ; आपणांस त्या चित्राच्या दर्शनानें झालेला आनंद हा कदाचित् ती चित्रांतील स्त्री अत्यंत रूपवती आहे हें जाणवल्यानेंच झालेला असेल. हा जो आपणांस झालेला आनंद आहे तो एका रूपवती स्त्रीच्या दर्शनानें झालेला आनंद आहे ; तो चित्र-दर्शनानें झालेला आनंद नाहीं व त्या दृष्टीनें विचार केला तर आपण चित्र पाहिलेलें नसून केवळ एक रूपवती स्त्री पाहिली आहे

असेंच शेवटीं म्हणावें लागेल; व म्हणूनच आपणांस झालेला आनंद हा कलानंद आहे असें निखालस म्हणतां येणार नाहीं. ते चित्र जर कदाचित् आपणांस विरूप वाटणाऱ्या अशा स्त्रीचें असते तर हा आनंद आपणांस झाला नसता. तेव्हां आपण 'रसिका' च्या भूमिकेवरून त्या चित्राकडे पाहत नसून एका वेगळ्याच भूमिकेवरून त्या चित्राकडे पाहत होतों असें सिद्ध झाले व हें असें अनेक वेळां सिद्ध होऊं शकतें म्हणूनच स्वतःला 'रसिक' समजण्यांत आपली पुष्कळदा चूक होत असते हें लक्षांत यावयाला हरकत नसावी.

तेव्हां 'रस' जाणण्याची व आस्वादण्याची शक्ति अंगीं असलेल्या व्यक्तीला काव्यवाचनाने जो आनंद होतो, त्याला सत्काव्याच्या परिशीलनानें जो आनंद-युक्त अनुभव येतो त्याचें स्वरूप आपणांस समजून घ्यावयाचें आहे. हें स्वरूप जर आपल्या लक्षांत येऊं शकले तर आपल्याला एखाद्या कलाकृतीच्या सान्निध्यांत जो अनुभव येतो त्याचें पृथक्करण करितां येईल. त्यांत शुद्ध कलानंदाचा भाग किती असतो व इतर भाग किती असतो ह्याचीही कल्पना त्यावरून येऊं शकेल; खरा सहृदय हा कलाकृतीकडे कोणत्या दृष्टीनें पाहतो, आपणही कलाकृतींकडे पाहतांना शक्यतों कोणत्या प्रकारची दृष्टि ठेविली पाहिजे इत्यादि अनेक परस्परसंबद्ध प्रश्नांचीं उत्तरेही आपणांस शुद्ध काव्यानंदाचें हे स्वरूप लक्षांत आल्यानें शोधून काढिता येतील व आपण केव्हां 'रसिक' असतो, केव्हा नसतो, रसिकतेच्या नांवाखाली कित्येक वेळीं नको त्या गोष्टी कशा मिरवत असतात, इत्यादि अनेक प्रश्नांचा उलगडाही होण्यास त्यामुळें मदत होईल.

कलाकृतीच्या परिशीलनानें सहृदयास जो अनुभव येतो तो आनंदयुक्त असतो ह्याबद्दल वाद नाहीं. वाद जो आहे तो ह्या आनंदाचें स्वरूप कसें असतें ह्याबद्दलचा आहे. ह्या अनुभवासंबंधीं जी पहिली गोष्ट आपण लक्षांत घेतली पाहिजे ती अशी कीं तज्जन्य आनंदाचा आपल्या व्यक्तिगत सुखदुःखाशीं यत्किंचितही संबंध नसतो. आपल्याला बढती मिळाली, किंवा आपल्या शत्रूची फजिती झाली, किंवा आपल्या मित्राला म्हणा, देशबांधवाला म्हणा – ज्याच्याशीं आपला आत्मत्वाचा संबंध आहे अशा एखाद्या व्यक्तीला बहुमान मिळाला तरी

आपणांस आनंद होतो. परंतु ह्या आनंदाचा आपल्या व्यक्तिगत सुखाशीं संबंध असतो; आपला प्रत्यक्ष फायदा झाल्यानें होणाऱ्या आनंदापेक्षां आपल्या मित्राचा किंवा देशबांधवाचा फायदा झाल्याचें ऐकल्यानें आपणांस होणारा आनंद हा अधिक श्रेष्ठ दर्जाचा आनंद असेल. परंतु किती झालें तरी त्याचा आपल्या ममत्वाशीं म्हणजे आपल्या सुखाशीं संबंध हा पोचतोच. आपल्या ममत्वाचीं वर्तुळें वाढत वाढत त्यांच्या कक्षा ह्या विश्वस्पर्शी जेव्हां होतात तेव्हाच आपणांस ब्रह्मानंद होतो असें, ज्यांनीं तो आनंद चाखलेला आहे असे योगी म्हणतात. कलानंदाचें किंवा काव्यानंदाचें थोडे फार असेंच आहे. त्याला ब्रह्मास्वादसहोदर असें जें संबोधिलें जातें तेंही ह्याच कारणासाठीं. काव्याच्या परिशीलनानें आपणांस जो आनंद होतो त्यांत आपल्याला 'स्व' चा विसर पाडण्याची किंवा अधिक यथार्थपणें बोलावयाचें म्हणजे आपल्या 'स्व' चा विस्तार – अतिविस्तार करण्याची शक्ति असते. तेथें आपण माणूस ह्या नात्यानेंच पण इतर माणसांत किंवा निसर्ग-व्यवहारांत रंगून जात असतों. स्वतःच्या किंवा 'आपल्या' माणसांत रंगून जाण्याच्या ही किती तरी वरची पायरी आहे. आत्मविस्मृति हें ह्या स्थितीचें प्रधान लक्षण ठरतें. आत्मपर विचाराचा स्पर्शही ह्या आनंदाला होत नसतो. ह्या आनंदाचा उपभोग घेत असतांना कोणत्याही प्रकारचा स्वार्थपर विचार मनांत आल्यास त्या मानानें ह्या आनंदाची शुद्धता कमी होते, म्हणूनच मघाच्या उदाहरणांत चित्रांतील स्त्री ही केवळ रूपवती आहे हें जाणवल्यानें होणाऱ्या आनंदाला आपण कलानंदांत स्थान दिलें नाहीं.

रसिक ह्या दृष्टीने एखाद्या ललितकृतींतील 'रस' जाणवल्यानें आपल्याला येणाऱ्या भावानुभावाचें एक वैशिष्ट्य आपण लक्षांत घेतलें. ह्या भावानुभावाचीं जीं इतर वैशिष्ट्ये आहेत तीं लक्षांत घेण्याचा आपण प्रयत्न करूं. हा भावानुभव ज्याप्रमाणें कोणत्याही प्रकारच्या स्वार्थपर विचारापासून अलिप्त असतो, त्याचप्रमाणें तो संपूर्णपणें सुसंगत असतो. त्यांत एक प्रकारची स्वयंपूर्ण अंतर्बाह्य सुसंगति असते. 'एखाद्या कलाकृतीच्या अवकाशांत जें जीवनांग किंवा जो जीवानुभव व्यक्त होऊं पाहत असतो तो कलेनें केलेल्या किमयेमुळें जणुं सुरूप बनूनच अवतरत असतो. तद्‌द्वारां जीवनाचें किंवा जीवनाच्या एखाद्या अंगाचे जें सुसंगत कलात्म दर्शन आपणांस घडत असतें त्यानें आपल्या विचारशक्तीचें,

भावशक्तीचें व सौंदर्यबुद्धीचें एकाच वेळीं समाधान होत असतें. येथें 'सुसंगति' हा जो शब्द वापरला तो केवळ तर्कदृष्ट्या सुसंगत ह्या अर्थानें नव्हे. कलेचें म्हणून स्वतःचें असें तर्कशास्त्र (logic of art) आहे : त्या तर्कशास्त्राच्या दृष्टीनें प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृति ही अंतर्बाह्य 'सुसंगत' असतें. उत्तम चित्रातील सर्व रंग हे सुसंगत असतात. ही सुसंगति तर्कदृष्ट्या साधलेली नसते. तर त्या चित्राचें स्वतःचें जें एक तर्कशास्त्र असतें त्या तर्कशास्त्राच्या दृष्टीने ते रंग सुसंगत असतात. हें जसें चित्राच्या बाबतींत तसेंच कवितेच्या बाबतींतहि खरें आहे.[१] काव्याच्या परिशीलनानें भावजागृति होते असें म्हटलें जाते व तें थोडेफार खरेंही आहे; परंतु ही भावजागृति आणि प्रत्यक्ष जीवनांत एखादा अनुभव आल्यानें होणारी भावजागृति ह्यांत फरक आहे.[२] तेथें भावजागृतीचा एक तर आपल्या प्रत्यक्ष सुखदुःखाशीं संबंध असतो. तसा तो येथें नसतो; एवढेंच नव्हें, तर येथे भाव जे जागृत होतात तें कांहींतरी पटत असतें, आपल्या विचारशक्तीला व भावशक्तीला पटत असतें म्हणून जागृत होत असतात. लेखक आपल्या डोळ्यांपुढें, त्याच्या प्रतिभा-चक्षूंपुढें तरळणारें एक दृश्य उभें करीत असतो. तें दृश्य एकसंध असतें; तें जसजसें आपण आकलन करीत जातों तसतसें तें मनाला पटण्याजोगें—convincing वाटूं लागतें. त्यांतील सर्व तपशील आपणांस ह्या दृष्टीनें मोठा सूचक अर्थपूर्ण वाटूं लागतो ; म्हणूनच तें अंतःकरणांत 'बिंबतें' व जें अंतःकरणांत 'बिंबतें' ते त्यांत थोडेंफार चलनवलन निर्माण केल्याशिवाय राहत नाहीं. काव्य, कथा वाचतांना किंवा नाटक पाहतांना आपण हसतों, रडतों, त्वेषानें चडफडतो, समाधानाचे निःश्वास टाकतों व प्रसंगीं अत्यंत भयाकुल मनानें अस्वस्थ होतों; परंतु ह्या विविध भावांचा अनुभव घेत असतांच आपणांस कांहीं तरी संपूर्णपणें 'सुसंगत' असें अवलोकिल्याच्या आनंदही होत असतो. ही जी 'सुसंगति' जाणवत असते तिला उपमा देतां येणें कठीण आहे. हिलाच आपण 'सौंदर्य' म्हणतों. म्हणजे असें कीं जे आपण पाहत असतों किंवा ऐकत असतो त्यांतील 'सत्य' हें आपणांस पटत असतें, आपले जीवनविषयक कुतूहल तृप्त करीत असतें, संबद्ध भाव आपल्या मनांत जागृत करीत असतें आणि त्याच वेळीं त्यांतील 'सौंदर्य' किंवा 'सुसंगति' आपणांस आनंभरित करीत असते.

वरील परिच्छेदांतही ठिकठिकाणीं 'आपण', 'आपल्या' असे शब्द-प्रयोग आले; परंतु ते सर्व विवेचनाच्या सोयीसाठीं आले; वस्तुतः तेथें 'रसिक', 'रसिकाला' असेच शब्दप्रयोग यावयास पाहिजे होते. वरच्याच परिच्छेदात सूचित केल्याप्रमाणे आपण सहृदयाचा अनुभव जमेला धरून बोलत आहोत; तेव्हां कलाकृतीच्या द्वारां व्यक्त होऊं पाहणारें 'अनुभव-सत्य' हें प्रथम रसिकाला पटले पाहिजे; ते त्याच्या विचारशक्तीचे व कुतूहलाचे समाधान करूं शकले पाहिजे; तें कितीही सूक्ष्म, अतिसूक्ष्म, तरल आणि अपार्थिव असलें तरी तें तितक्या उत्कटत्वानें किंवा जितक्या जिवंतपणानें कलावंताला जाणवले तितक्याच जिवंतपणानें रसिकाला जाणवलें पाहिजे, (निदान त्याला 'आपणांस तें तसें जाणवतें' असें वाटले पाहिजे) तरच त्याच्या अंतःकरणावर त्याचे 'बिंब' उमटेल व तें बिंबल्यानें तेथें भावलहरी निर्माण होतील. काव्याच्या परिशीलनानें रसिकाला जो भावानुभव येतो तो ज्याप्रमाणें उत्कट व जिवंत असतो, त्याचप्रमाणे तो न्याय्य असतो हे कधींही विसरतां कामा नये. नाटक पाहतांना किंवा काव्य, कथा वाचतांना जर रसिकाच्या डोळ्यांत अश्रू चमकले, त्याच्या चेहऱ्यावर स्मित झळकलें किंवा त्याच्या अंगावर रोमांच आले तर त्या सर्व भावसूचक गोष्टी, ते सर्व आविर्भाव सकारण झालेले असतात असेंच आपण समजलें पाहिजे. 'रसा'च्या बाबतींत बोलत असतांनाही येणाऱ्या भावानुभवाची न्याय्यता किंवा सकारणता कदापीही दृष्टिआड होता कामा नये. ही जर दृष्टिआड झाली तर कांहींही बलवत्तर कारण नसताना हसणारीं, रडणारी, रोमांचित होणारीं अशीं एखाद्या नाटकाच्या श्रोतृवर्गातील किवा कादंबरीच्या वाचकवर्गातील माणसें हीं सर्व 'रसिक' ठरतील व तीं जो अनुभव घेतात तो 'रसानुभव' ठरेल. सहृदयाच्या डोळ्यांत चमकणारे अश्रू, त्याच्या अंगावर उठलेले रोमांच ह्यांचीच साक्ष आपण 'रसा'च्या संबंधांत खरी धरली पाहिजे.

त्याचप्रमाणें ज्या 'सुसंगती'चें वर वर्णन केलें तीही जो 'रसिक' आहे, 'कलाविद' आहे, 'सहृदय' आहे त्याला जाणवलेली, पटलेली अशीच 'सुसंगति' असली पाहिजे हेंही उघडच आहे. आपण घरोघरीं, रस्तोरस्तीं हरतऱ्हेचीं चित्रें पाहतों; त्यांत कांहीं 'भरलेलीं' बाळें असतात, कांहींत गोपीवस्त्रहरण असतें, कांहींत हिरव्या कांचेवरील रंगकामांत एखादी आगबोट

उभी असते, कोठे मारुती असतात, कोठें डोंगरांआडून सूर्य वर येत असतो व त्याचें प्रतिबिंब त्याच डोंगरांतून वाहणाऱ्या नदींत पडलेले असतें. सारांश, निसर्ग आणि मानव ह्या दोघांनाही अनेक ' चित्रकारांनीं ' आपापल्या मनाप्रमाणे आपापल्या चित्रांत राबविलेले असते. हीं चित्रें त्या त्या लोकाना ' आनंद ' देत असतात व म्हणूनच त्यांनीं तीं इतक्या काळजीपूर्वक आपल्या दिवाण-खान्यांतून, दुकानांतून टांगलेलीं असतात. ह्याचा अर्थ असा कीं त्यांमधील ' सुसंगती 'ने (harmony) त्यांचें समाधान झालेले असतें, त्यांच्या दृष्टीनें त्यातील आकार, रंग, रूप, ह्यांत एक प्रकारें संपूर्ण सुसंगति असते. परंतु ' सहृदया 'ला ह्या ' सुसंगतीं 'त उणीवा दिसतात; त्याला ती ठिकठिकाणीं विसंगत आहे हें जाणवते, नव्हे बोंचते व म्हणूनच ती त्याला हवा तो ' आनंद ' देऊं शकत नाहीं. तो तिला कला मानूं शकत नाहीं; तिच्या सान्निध्यांत त्याला ' कलानंदा 'चा अनुभव येऊं शकत नाहीं; उलट कलाहानि झाल्यानें होणारे, विद्रूपता दृष्टोपत्तीस आल्यानें होणारें दुःख मात्र त्याच्या अनुभवाला येतें.

हे जें चित्राबाबत सांगितले तेच काव्याबद्दल म्हणता येईल. तेथेंही सहृदयाच्या अन्तःप्रत्ययाला विशेष महत्त्व येतें. आपण असें पाहतो कीं कांहीं विशिष्ट प्रकारचीं गाणीं हीं सध्यां लोकाच्या मोठ्या आवडीचीं ठरलीं आहेत. त्यांना ' भावगीते ' ही संज्ञाही देण्यांत आलेली आहे; हीं म्हणणारे गायक व त्यांचे हजारोंनीं मोजतां येतील असे श्रोते आज आपणांस दिसत आहेत. ह्या श्रोत्यांना सदर गीतांच्या श्रवणाने अपरिमित आनंद होतो हे उघडच आहे; परंतु ह्याला काव्यानंद म्हणतां येईल काय ? ह्या गाण्यांच्या श्रवणाने जो अनुभव ह्या हजारों प्रामाणिक श्रोत्यांना येतो त्याला ' रसानुभव ' म्हणतां येईल काय ? ह्याला ' रसानुभव ' म्हणतां येईल असें वाटत नाहीं. त्यांतील जे श्रोते त्या गीतांतील केवळ नादानें लुब्ध होऊन तीं गीते ऐकत असतील त्यांना होणाऱ्या आनंदांत कलानंदाचा फार मोठा भाग असतो असें म्हणतां येईल. कारण शुद्ध संगीतांत नादसंगतीची जाणीव हीच केवळ महत्त्वाची जाणीव आहे व ही नादसंगति जाणवल्यानें जर ह्या बहुसंख्य श्रोत्यांना आनंद होत असेल तर तो एक प्रकारचा कलानंदच म्हटला पाहिजे; परंतु ह्या

श्रोत्यांपैकीं अनेकांना त्या ‘ भावगीतां ’तून जीं कल्पनाचित्रें प्रगट होत असतात त्यांत एक प्रकारची ‘ सुसंगति ’ जाणवत असते व त्यामुळे आनंद होत असतो. आतां सहृदयाला ही ‘ सुसंगति ’ जाणवत नाहीं ; एवढेच नव्हे तर ती ‘ विसंगति ’ आहे असें त्यास वाटतें : त्याला ती पटत नाहीं, ती भावविषय होण्याच्या लायकीची आहे असे त्यास वाटत नाहीं : ती ज्या कुतूहलाचें समाधान करिते ते कुतूहलविषय बनण्याच्या लायकीचें आहे असेंही त्यास वाटत नाहीं : त्याला जें जीवनविषयक कुतूहल असते, ज्या सत्यांचें स्वरूप समजावून घेण्याची त्याला ओढ असते, ज्याचे दिव्य भास का होईनात परंतु आपणांस पाहावयास सापडावेत असें त्यास वाटत असते त्याची प्रतीति त्यास तद्द्वारां येत नाही. तद्द्वारां प्रगट होऊं पाहणारीं ‘ सत्ये (?) हीं क्षीण असतात, गढूळलेली असतात, एवढेंच नव्हे, तर तेथे कांहीं ठिकाणी मूळ लेखकांचा उद्देश सत्यदर्शनाचा नसून भलताच आहे कीं काय अशीही शंका सहृदयाच्या मनाला चाटून जाते व मग ह्या दृष्टीनेंच जेव्हां तो ह्या गाण्यांत रंगून गेलेल्या श्रोत्यांकडे पाहूं लागतो तेव्हां त्यांना तद्द्वारां होणारा आनंद हा कांहीं अन्य कारणानीं झालेला आनंद आहे, तो कांहीं स्वार्थपर भाव जागृत झाल्याने, चाळवल्याने झालेला आनंद आहे, त्या आनंदाचा शरीरसुखाशीं संबंध आहे, तो ‘ रसानुभव ’ नाहीं, तो काव्यानंद किंवा कलानंद नाहीं असे त्यास आढळून येतें.

तेव्हां एखाद्या ललितकृतींत ‘ रस ’ निर्माण करण्याची शक्ति असूनही जर ‘ रस ’-सेवन करण्याची शक्ति वाचकाच्या ठिकाणीं नसेल तर तो त्या ‘ रसा ’चा उपभोग घेऊं शकणार नाहीं व त्याला त्या ललितकृतीच्या परिशीलनानें जरी आनंद झाला तरी तो ती ‘ रसानुभूति ’ घडल्यानेच झालेला असेल असेंही नाहीं. तो कांहीं अन्य कारणांनींही झालेला असेल. त्याचप्रमाणे एखाद्या कृतींत सहृदयाच्या दृष्टीने ‘ रस ’ निर्माण करण्याची शक्ति नसूनही वाचकाला तिच्या परिशीलनाने निरतिशय आनंद होऊं शकेल व हाही आनंद ‘ कलानंदा ’च्या किंवा ‘ रसानुभवा ’च्या पदवीला पोहचूं शकणार नाहीं तेव्हां काव्याच्या परिशीलनानें वाचकाच्या अंतःकरणांत उद्भवणाऱ्या विशिष्ट भावोद्रेकालाच ‘ रस ’ पदवी देण्याकडे जो सामान्यतः कल दिसून येतो ते सर्वथैव बरोबर नाहीं. ही भावनिर्मिति सहृदयाच्या बाबतींत शक्य झाली पाहिजे

म्हणजे जें वास्तवाचें चित्र लेखनकृतीच्या द्वारा त्याच्यासमोर रेखाटलें गेलेलें असतें त्याची अपरिहार्यता त्याला संपूर्णपणें प्रथम जाणवली पाहिजे ; तें त्या संदर्भांत तसेंच होणार हें त्यांस जाणवलें पाहिजे. कलाकृतीच्या परिशीलनानें येणाऱ्या अनुभवांत सहृदयाच्या दृष्टीनें स्वयंपूर्णता, न्याय्यता, सुसंगतपणा, अपरिहार्यता हे गुण प्रतीत झाले तरच त्या अनुभवाला ' रस ' पदवी द्यावयास हरकत नाहीं व अमुक एक ललितकृति ही रसपूर्ण आहे कीं नाहीं हे अजमावण्यासाठीं ह्या गुणांची कसोटी हीच प्रमुख कसोटी मानली जाणें इष्ट आहे. तेव्हां एखाद्या कृतींत ' रस ' निर्माण करण्याची शक्ति आहे कीं नाहीं हें अजमावितांना त्या कृतींत व्यक्त झालेल्या सत्याचें स्वरूप, तिनें निर्माण केलेल्या भावोद्रेकाचें स्वरूप, त्यापासून होणाऱ्या आनंदाचें स्वरूप, त्याच्या निर्मितीला कारण होणाऱ्या अनुभूतीचें स्वरूप, इत्यादि गोष्टी आपण लक्षांत घेतल्या पाहिजेत. ह्या दृष्टीने विचार केला म्हणजे आपण ' रस ' ह्या कल्पनेसंबंधीं बोलत असतांना काव्यवाचनापासून उद्भवणाऱ्या **भावनांपेक्षां** त्यापासून होणाऱ्या **आनंदालाच** अधिक महत्त्व देऊं. ज्या सत्याचें सुरूप लक्षात आल्याने आनंद होतो त्या सत्याच्या स्वरूपावर त्यापासून आपल्या मनावर होणाऱ्या भावात्मक परिणामाचें स्वरूप अवलंबून राहील. जीवनांतील विविध स्वरूपाची सत्यें हीं कलाविषय व काव्यविषय होत असल्यामुळें त्यांचें कलात्म-दर्शन हें जे आनंदगर्भ भाव रसिकाच्या अंतःकरणांत निर्माण करितें त्यांचें वर्गीकरण करणें अशक्य आहे असें मला वाटते. हे वर्गीकरण करण्याचा प्रयत्न पूर्वीच्या साहित्यशास्त्रज्ञानीं केला हें युक्तच असले व त्याचा आपणांस पुष्कळ उपयोग झालेला असला तरी तो प्रयत्न तसाच नेटाने पुढें चालू ठेवला पाहिजे असें नाहीं. रससंख्या वाढविल्यानें, कमी केल्याने किंवा निश्चित केल्यानें आपला फारसा फायदा होईल असें वाटत नाहीं. आज जेव्हां जेव्हां ' रस ' हा शब्द वापरला जातो तेव्हां आपण त्याचा अर्थसंकोच करितों असें मला वाटते. आपण आतां ' विभाव ', ' अनुभाव ' ह्यांच्या जंजाळांतून ' रस ' कल्पनेची सुटका केली पाहिजे. तिच्यांत अंतर्भूत होणाऱ्या सर्व गोष्टींचा नव्यानें विचार करावयास पाहिजे. कोणत्याही कलाकृतीच्या परिशीलनानें रसिकाला होणाऱ्या आनंदाला आपण ' रस ' पदवी द्यावयाला हरकत नसावी. त्या रसाला नांव

कोणतें द्यावयाचें हा प्रश्न गौण आहे; अनावश्यक आहे; एवढेंच नव्हे, तर असलें नामकरण हे परिणामीं वाङ्मयविकासाला फारसे पोषक ठरणार नाही. ह्या वर्गीकरणानें व नामकरणाच्या अट्टाहासानें आपण 'रसा'च्या विविधतेला बाधा आणीत आहोंत.[१] कला-वाङ्मयाच्या द्वारां आपण जो रसास्वाद घेतों त्याचे स्वरूप जीवनांतर्गत सत्यांइतकेंच विविध आहे; त्याची गटवारी करून त्याचा संकोच करणें आज तरी आपण सोडून दिलें पाहिजे.

१ काव्यांत एका शब्दाशेजारीं जो दुसरा शब्द येतो तो तेथें केवळ तर्कदृष्ट्या सुसंगत म्हणून येत नसतो : तेथें येऊन त्यानें जी संगति (harmony) साधलेली असते ती केवळ आपल्या बुद्धिशक्तीचें समाधान करून थाबत नाहीं तर आपल्या भावशक्तीचें आणि सौंदर्यबुद्धीचेंहि समाधान करीत असते. त्या कवितेचें स्वतःचें जें अन्तर्विश्व असतें त्या अन्तर्विश्वाशीं सुसंबद्ध असेंच तिचें सर्व कांहीं असतें : तिचा छंद, तिचा नाद, तिच्यांतील शब्द, त्या शब्दांतून उमलणारीं कल्पनाचित्रें, त्या कल्पनाचित्रांच्या दर्शनानें निर्माण होणारे भाव आणि विचार ह्या सर्वांत एक अन्तर्बाह्य सुसंगति असते.

२ प्रत्यक्ष जीवनांत अनुभवास येणारे सर्वच भाव आस्वाद्य नसतात; त्यांतील कांहीं सुखकारक तर कांहीं दुःखकारक असतात; कलाकृतीच्या परिशीलनानें निर्माण होणारे सर्वच भाव हे आस्वाद्य असतात : तेथें दुःख देखील आस्वाद्य बनतें म्हणूनच आपण शोकात्मिका वाचतों आणि उकिरड्याचें चित्रहि कुतूहलानें पाहतों. कलाकृतीच्या दर्शनानें आपले भाव जागृत होतात असें म्हणण्यापेक्षां आपण विविध भावाचा म्हणजेच भाव-सत्यांचा अनुभव घेतों असेंच म्हणणें सयुक्तिक ठरतें.

सामान्य वाचक

'सामान्य वाचक' हा एक आपल्या अखंड कुतूहलाचा विषय होण्यासारखा प्राणी आहे. ह्याच्या नावानें पुष्कळमे ग्रंथकार व लेखक हांकाटी करीत असतात आणि टीकाकार खडे फोडीत असतात. हा मात्र असल्या गोष्टींकडे लक्ष न देता आपला मार्ग आपल्या प्रकृतीनुसार आक्रमित असतो. आतांपर्यंत जगानें ज्या लेखकाना शिरसावंद्य मानलें आहे त्या लेखकांच्या कृति ह्या 'सामान्य वाचका'नें प्रथम मान्य केलेल्या आहेत ही गोष्ट विसरून चालणार नाहीं. शेक्सपिअर, कालिदास, ज्ञानेश्वर, तुकाराम ह्याजवर आपल्या मान्यतेचा शिक्कामोर्तब ह्या सामान्य वाचकाने काळाच्या मार्फत वठविला आहे. तो नेहमींच आपले निर्णय काळाच्या मार्फत देत असतो. शेक्सपिअर, ज्ञानेश्वर, तुकाराम ह्यांच्या बाबतींत तर असेंच झालेलें आहे, कीं सामान्य वाचकानें कालमुखाने त्यांच्या श्रेष्ठत्वासंबंधीं दिलेला निर्णय हा फार महत्त्वाचा ठरला आहे. ह्या निर्णयावर मल्लीनाथी करण्याचे काम टीकाकारांनीं केलेलें आहे व तेंच काम अजूनही टीकाकार करीत आहेत.

कालाच्या मार्फत ह्या सामान्य वाचकानें वाङ्मयासंबंधीं दिलेले निर्णय हे अचूक असतात असेंच आतांपर्यंत आढळून आलें आहे. हे निर्णय घेण्यासाठीं तो

पुष्कळदा फार वेळ घेतो. टीकाकारांना म्हणजे वाङ्मयाच्या धंदेवाईक मूल्यमापकांना हे निर्णय घेण्याची घाई झालेली असली तरी सामान्य वाचकाला ही घाई कधींच होत नाहीं. तो ह्या बाबतींत उदासीन असतो किंवा संथ असतो. पुष्कळदा तर तो इतका संथ असतो कीं, टीकाकार व लेखकही त्याजवर रागावतात. परंतु त्याला ह्या लोकांच्या रागालोभाची पर्वा नसते. जीवनव्यवहार हे त्याचे प्रमुख व्यवहार असतात. हे जीवनव्यवहार करीत असतांनाच तो अधूनमधून ह्या वाङ्मय-व्यवहाराकडे लक्ष देत असतो. वाङ्मयासंबंधीं गंभीरपणें विचार करावयाला त्याला वेळही नसतो आणि इच्छाही नसते. त्याने वाङ्मय-व्यवहारांकडे अधिक गंभीरपणें पाहावें अशी टीकाकारांची व लेखकाची ओरड असते; परंतु तें त्याला शक्य नसतें व जरुरीचेंही नसते.

हा जो सामान्य वाचकांचा प्रचंड रंगीबेरंगी मेळावा असतो त्याच्या अभिरुचीसंबंधीं सरसकट सर्वलागू विधानें करणे मोठें धाष्टर्याचें असतें: परंतु असें असलें तरी त्याच्या अभिरुचीचीं कांहीं वैशिष्टयें आपल्या लक्षांत येणें शक्य असतें व वाङ्मय-व्यवहारांशीं त्याचा येणारा संबंधही त्यावरून निष्कर्षितां येण्यासारखा असतो. एक गोष्ट अशी कीं, हा सर्वसामान्य वाचक म्हणजे एक सर्वसामान्य माणूस असतो. सामान्य मनुष्य ज्याप्रमाणें श्रेयस्पेक्षा प्रेयस्कडेच अधिक आकृष्ट होत असतो, त्याप्रमाणें हा वाचकही श्रेयस्पेक्षा प्रेयस्कडेच अधिक कललेला असतो. जीवनाप्रमाणेंच वाङ्मयांतही वरवरची झिलई त्याला अधिक आकर्षित करीत असते. जीवनाप्रमाणें वाङ्मयांतहि, तडजोड हेच त्याचें ध्येय असतें. जीवनांत ज्याप्रमाणें स्वार्थासाठीं तो जीवनांतील श्रेष्ठ मूल्यांशीं प्रतिक्षणीं तडजोड करीत असतो त्याचप्रमाणें वाङ्मयाकडेहि, वाङ्मयमूल्यांची कदर न करितां तो स्वार्थैक दृष्टीनेच पहात असतो. बाजारी मूल्यांना जीवनाप्रमाणेंच वाङ्मयांतही जो एकसारखा भाव येतो तो ह्यामुळेच. स्वप्नरंजन करणे, इच्छापूर्ति करणें, पुनःप्रत्यय देणें हींच वाङ्मयाचीं प्रयोजनें असावींत कीं काय असा जो वाजवी प्रश्न ह्या वाङ्मयाकडे पाहून आणि त्याच्या आस्वादकांकडे पाहून अनेकांच्या मनांत निर्माण होतो व त्यांतील कांहीं तर घाईघाईनें त्याला वाङ्मयानंदाच्या उपपत्तीचें स्थान देतांना जे दिसतात तें ह्यामुळेच. जीवनांतील श्रेयस् काय हे सांगण्याची तत्त्वज्ञ, विचारवंत धडपड करीत असतात. अगदीं त्याप्रमाणेंच

वाङ्मयांतील श्रेयस् काय हें सांगण्याची धडपड टीकाकार करीत असतात. ह्या त्यांच्या प्रयत्नांत त्यांना कितपत यश येतें हा पुढचा प्रश्न आहे. परंतु त्यांचा प्रयत्न एवढ्यासाठींच चालू असतो हें नक्की. सर्वसामान्य माणसाला शांतपणे ह्या गोष्टी विचारांत घ्यावयाला सवड नसते व गरजही नसते. त्याचा जीवनव्यवहार व वाङ्मय-व्यवहार त्याच्या सोयीनें चालू असतो.

ह्या सामान्य वाचकाच्या बाबतींत आणखी एक गोष्ट दिसून येते. त्यानें वर्तमानांत एखाद्या लेखकाच्या कपाळीं मारलेला मान्यतेचा शिक्का हा पुष्कळदा विलक्षण फसवा ठरतो. हा सामान्य वाचक जेव्हां एखाद्या लेखकाचा उदो उदो करूं लागतो व त्याला कीर्तिशिखरावर नेतो तेव्हां त्या लेखकालाही आपण फार मोठे लेखक झालो असें वाटूं लागते. परंतु लोकप्रियेतचा हाच क्षण अत्यंत फसवा असतो. कारण एखाद्या लेखकाला कीर्तिशिखरावर चढविण्यास ज्याप्रमाणें ह्या सामान्य वाचकास वेळ लागत नाही, त्याचप्रमाणे त्याला त्या कीर्तिशिखरावरून खालीं ढकलून देण्यासही फारसा वेळ लागत नाहीं. ज्या लेखकाचे नांव एके काळी सर्वत्र दुमदुमत असते तो लेखक हां हा म्हणता नामशेष होतांना आपणांस दिसतो. इंग्लंडमध्ये काहीं वर्षांपूर्वी हॉल केन व मेरी कॉरेली हीं नांवें कादंबरीच्या क्षेत्रांत गाजत होतीं. आज तीं ऐकूंही येईनाशीं झालीं आहेत. आपल्याकडेही नाथमाधव व हडप हीं नांवें अशा स्वरूपाचीं म्हणून दाखवितां येतील. हे असे का व कसे होतें ह्या प्रश्नांचा विचार करूं लागलो कीं एक उत्तर तरी झटकन मिळूं शकते व ते पुष्कळच समाधानकारक वाटते; आपण वरच पाहिलें, कीं हा सामान्य वाचक प्रेयस्चा भोक्ता असतो. ह्या प्रेयस्च्या स्वरूपाचा जर आपण विचार केला तर असे दिसून येतें कीं प्रेयस् हे एकसारखे बदलत असतें. तें अधिकाधिक आकर्षक बनत असतें. एकसारखें बदलणें हाच खरोखर त्याचा धर्म असतो. कालची टूम आज नाहीं; आज नवी टूम, हाच 'प्रेयस्'चा धर्म आहे. प्रेयस्वर सदैव जगणारी रुचि ही विलक्षण चंचल व छचोर बनलेली असते. तिला नित्य नवा रुचकर जिन्नस सेवनासाठीं हवा असतो. प्रेयस्च्या नित्य सेवनानें नव्या अधिक आकर्षक प्रेयस्ची आवश्यकता एकसारखी भासूं सागते. 'फॅशन' हा शब्दच असा आहे कीं तिचें क्षणभंगुरत्व त्या शब्दांतूनच सूचित झालेले आहे. प्रेयस् हें एकाद्या उत्तेजका-

सारखेंच असतें ; आणि उत्तेजक ह्या दृष्टीने त्याचे कार्य व्यवस्थित व्हावयाचें म्हणजे त्याचें प्रमाण एकसारखें वाढतेंच ठेवावें लागतें.

प्रेयस्‌मधील चमकृति ही क्षणजीवि असल्यामुळें नित्य नव्या चमत्कृतींनीं युक्त असें प्रेयस् जगांत निर्माण होणे अगत्याचें होऊन बसतें व मागणी तसा पुरवठा ह्या न्यायानें तें तसें निर्माण होतही असते. त्यामुळे प्रेयस्‌च्या क्षेत्रांत सदैव विलक्षण स्पर्धा असते. प्रथमदर्शनींच आकर्षक दिसणारा नवा नवा माल निर्माण करण्याची जणूं तेथें अहमहमिका लागलेली असते. त्यामुळें प्रेयस्‌च्या ह्या बाजारांत एकाद्या मालाला विलक्षण उठाव आलेला दिसला तरी त्यावरून त्याला शाश्वत्‌ची मान्यता मिळणार आहे असा निष्कर्ष काढणें विलक्षण धोक्याचें ठरतें. कारण हा उठाव कोठपर्यंत होणार ? जोंपर्यंत तसल्याच जातीचा परंतु त्यापेक्षां अधिक आकर्षक माल बाजारांत येत नाहीं तोंपर्यंत. कालचें सर्वतोमुखीं झालेलें सिनेमांतील गाणें आज ऐकूंही येत नाहीं ह्याचे कारण हेंच आहे. एका प्रेयस्‌नें कीर्तिशिखर गांठलें व तेथून तें झटकन् खालीं कोसळले ह्या व्यवहाराचें तें सुंदर उदाहरण आहे. आज ‘ चित्रपट ’ हें एक विलक्षण आकर्षक प्रेयस् ठरलें आहे. परंतु त्याचा संसार हा उणापुरा तीन घटकांचा सुद्धा नाहीं ह्याची आपणांस चांगलीच कल्पना आहे. ह्या चित्रपटावर पोसलेले जीव आपण पाहिलेल्या चित्रपटापेक्षांही अधिक crazy, अधिक रोमांचकारक चित्रपटांसाठीं सदैव हपापलेले आहेत व त्यांच्यासाठीं तसे चित्रपट प्रतिक्षणीं तयार होत आहेत. प्रेयस्‌च्या सर्वच क्षेत्रांत हाच चमत्कार कमीअधिक प्रमाणात दिसून येत आहे व तो तसाच दिसून येत राहणार.

तेव्हां वाङ्मयाच्या प्रांतातही त्याला अपवाद कसा असूं शकेल ? तेथेंही ह्या प्रेयस्‌च्या जोरावर वाचकांना आकृष्ट करून घेण्यांत जे लेखक यशस्वी होत असतात त्यांचें हें यश क्षणभंगुर ठरतें. कारण त्यांनीं जें साधून हें यश संपादिलेलें असतें तें त्यांच्यापेक्षां अधिक आकर्षकपणें साधण्याचा प्रयत्न इतर करीत असतात व हे त्यांचे प्रयत्न यशस्वी होतांच हा सर्वसामान्य वाचक आपल्या देव्हाऱ्यांतील पूर्वीच्या मूर्ती फेंकून देऊन तेथें झपाट्यानें ह्या नव्या मूर्तींची स्थापना करीत असतो व त्यांना गंधफुलें वाहूं लागतो. त्याच्या अभिरुचीच्या देव्हाऱ्यांतील ह्या पूजामूर्ति किती झपाट्यानें बदलतात हें लक्षांत

घेतले कीं वाङ्मयाच्या बाजारांतील हा प्रेयस्‌चा व्यापार कसा चालतो तें कळूं शकते. सामान्य वाचकाला प्रेयस्‌चा पुरवठा करूं लागणाऱ्यांमध्यें चुरस लागावी ह्यांत कांहींच नवल नाहीं. वाङ्मयक्षेत्रांत ह्या लेखकांची नेहमीं भाऊगर्दीच असते व ह्या भाऊगर्दीतून स्वतःला सर्वांपुढें काढण्याचा प्रत्येक जण आपापल्या परीने प्रयत्न करीतच असतो. श्रेयस्‌च्या मागे लागणाऱ्यांपेक्षां प्रेयस्‌च्या मागें लागणाऱ्या ह्या लेखकांचे कार्य सुकर असतें. कारण प्रेयस् म्हणजे कारागिरी, कला नव्हे; ते प्रयत्नसाध्य असतें. त्याचें सहजगत्या तंत्र बनूं शकते. लोकप्रिय भावगीतांचें तंत्र, लोकप्रिय कादंबरीचें तंत्र, लोकप्रिय चित्रपटाचें तंत्र समजून घेतलें जातें व त्या तंत्राबरहुकूम अधिकाधिक आकर्षक माल कसा बनविता येईल ह्याचा पद्धतशीर विचार होऊं लागतो. लोकप्रिय कादंबरींत किंवा बोलपटांत किती प्रमाणांत 'sex' हवें तें ठरविले जातें व तें प्रमाण कमीअधिक करणें आपल्या हातीं आहे हें ह्या तंत्रकुशल लेखकांच्या लक्षांत येतें. ह्याला जीवनाच्या व्यापक अनुभूतीची किंवा त्याच्या अंतरंगासंबंधींच्या सखोल चिंतनाची आवश्यकता नसते. जीवनाचा आभास निर्माण करणारीं नकली नाणीं येथे हवीं असतात व त्यांचे साचे सहज तयार होऊं शकत असल्यामुळें तीं अहमहमिकेने पुरविलीं जात असतात. अस्थिरता, चांचल्य, हीन मूल्यांचा आकर्षक विलास, साफसफाई, वरवरची झिलई, थिल्लरपणा, रंगसफेती इत्यादींचा येथे सुकाळ आढळतो. हें प्रेयस् व त्यानें लाभलेली लोकप्रियता ह्यांत शाश्वतता कोठून व कितीशी आढळणार ? नित्य नव्या आकर्षक प्रेयस्‌ची अपेक्षा करणारा सामान्य वाचक एका प्रेयस्‌कडून दुसऱ्या प्रेयस्‌कडे झटकन् केव्हा व कसा वळतो हें कळतही नाहीं व म्हणूनच त्याने दिलेला आपल्या मान्यतेचा शिक्का हा शेवटीं फसवा ठरतो.

परंतु आश्चर्याची गोष्ट अशी आहे, कीं बहुधा प्रेयस्‌कडे झुकलेला हा सामान्य वाचक कालमुखानें जेव्हां आपला निर्णय देतो तेव्हां मात्र त्या निर्णयांतून श्रेयस् काय हेंच तो सुचवितांना दिसतो. वर्तमानांत ज्यावर त्याच्या मान्यतेता शिक्का बसेल तेंच भविष्यांत शाश्वत ठरेल असें नाहीं. तो एकावर प्रेम, ममता करितांना दिसतो व दुसऱ्यालाच चिरंजीव करितांना आढळतो. मला असें वाटतें, कीं जीवनाप्रमाणेंच वाङ्मयाच्या सृष्टींत हा जो श्रेयस् आणि प्रेयस् ह्यांमधील झगडा

चालू असतो त्यांत प्रेयस्‌कडे झुकलेल्या प्रत्येक मनुष्यास श्रेयस् म्हणजे काय हें अगदीं अंधुकपणें कां होईना, मनांतून जाणवत असतें. अमुक एक गोष्ट किंवा अमुक एक पदार्थ किंवा अमुक प्रकारची वर्तणूक मला आवडते म्हणून चांगली, असें जरी तो म्हणत असला तरी त्याच्या अंतर्मनांत ते प्रेयस् आहे, श्रेयस् नाहीं किंवा नसावे असा विचार मधूनमधून कां होईना, डोकावत असतो. श्रेयस् काय हे त्याचे अंतर्मन त्याला अधूनमधून सांगतच असतें. श्रेयस्‌ची त्याला अंधुकशीही कल्पना नसते, असें मला तरी वाटत नाहीं. त्यामुळे त्याच्या आवडीचा, त्याच्या मान्यतेचा शिक्का ज्यावर बसतो त्यावर त्यांच्या आदराचा शिक्का बसेलच असें होत नाहीं. श्रेयस् हेच त्याच्या आदराचा विषय बनतें. त्याची तात्कालिक भूक भागविण्याचें काम प्रेयस् करीत असते, परंतु ह्या भुकेखेरीज दुसरी एक महत्त्वाची भूक आहे व ती ह्यामुळें भागणे शक्य नाहीं, ह्याची त्याला खात्री असते; अंतर्मनात खात्री असते. ही दुसरी भूक त्याला संपूर्णपणे जाणवते असें नाहीं, परंतु तिचें अस्तित्व अगदीं अंधुकपणें का होईना, परंतु मधूनच उत्कटत्वानें त्याला जाणवत असतें. ह्या भुकेला 'ओ' देणें कठीण असतें. त्याला सामर्थ्य लागतें, तें फार थोड्यांच्या ठिकाणीं असतें. इतरांना ती दडपून टाकण्यांतच एक प्रकारचा आनंद वाटत असतो; तिच्याकडे कानाडोळा करण्यांतच धन्यता वाटत असते. कारण तिकडे वळणे म्हणजे तात्कालिक सुखाला मुकणें असतें. तसे करावयाला फारच थोडीं माणसें तयार असतात. म्हणून होतें काय कीं, हे सामान्य वाचक पुष्कळदा एकाच वेळीं दोन तोंडांनीं बोलतांना दिसतात. ते आपल्या मान्यतेचा शिक्का नाथमाधव व हडप ह्यांच्या कादंबऱ्यांवर मारीत आहेत असें दिसतें व अगदीं त्याच वेळीं वा. म. जोशी ह्यांना श्रेष्ठ कादंबरीकार समजत आहेत असेही दिसते. ह्यांत थोडा सांकेतिकतेचाही भाग असेल, परंतु त्याबरोबरच त्यांत थोडी फार अंतर्मनाची टोंचणीही असते असें समजणें चुकीचें ठरेल काय?

पूर्वींचा सामान्य वाचक व आजचा सामान्य वाचक ह्यांच्या अभिरुचीच्या बैठकीमध्यें (equipment) मध्यें तफावत आहे. आजच्या सामान्य वाचकाला आपली अभिरुचि संपन्न करावयाला जेवढा वाव आहे, तेवढा पूर्वींच्या वाचकाला नव्हता. परंतु त्याबरोबर हेंही खरें कीं आजच्या यंत्रयुगांत 'प्रेयस्'

चें प्रमाण जेवढें वाढलेलें आहे तेवढें तें पूर्वी नसल्यामुळें ह्या अभिरुचिसंपादनाच्या कामांतील अडथळेही आजच्या मानानें पूर्वी कमी होते. आज चित्ताची एकाग्रता साधण्याच्याऐवजीं त्याची व्यग्रता वाढविण्यालाच अधिक अनुकूल असें वातावरण दिवसेंदिवस निर्माण होत आहे. परंतु असें असलें तरी शिक्षणाचीं व ज्ञानसंपादनाचीं साधनें आज विस्तारलीं आहेत व त्यामुळेंच मनोविकास साधणें ही गोष्ट आज अधिक सुलभ झाली आहे. हा मनोविकास साधणें म्हणजे आपल्या मनांतून जी अंधुक का होईना परंतु श्रेयसूबद्दल टोंचणी होत असते, असे वर म्हटले ती अधिक तीव्र होईल असें करणें : त्या मनाची 'श्रेयस्' ओळखण्याची पात्रता वाढविणें व त्याने सुचविल्याप्रमाणें वागण्याचें मनोधैर्य दाखविणें.

परंतु सर्वसामान्य वाचकाचा हा मेळावा एखाद्या चौपाटीवर जमा झालेल्या झुंडीसारखा असतो. झुंडीचे मानसशास्त्र (group or mob psychology) म्हणून जें मानसशास्त्र आहे त्या शास्त्राच्या नियमानुसार तो वागत असतो. तेथें जे मन कार्य करीत असतें तें व्यक्तिमन नसून समष्टिमन असते. ह्या समष्टिमनाच्या ठिकाणीं व्यक्तिमनाची टोचणी दाबून टाकण्याची शक्ति असते. एखाद्या नाटकगृहामध्यें बसलेला मनुष्य किंवा चौपाटीवरील विराट् सभेत बसलेला मनुष्य जेव्हां टाळ्या वाजवितो किंवा 'शेम,' 'शेम' म्हणून ओरडतो किवा हसतो किवा रडतो तेव्हा तो व्यक्ति म्हणून जिवंत नसतो. तेथें समष्टिमनाच्या आदेशानुसार तो वर्तन करीत असतो. हें समष्टिमन हसलें तर तो हसेल, तें रडलें कीं तो रडेल, त्यानें टाळ्या वाजविल्या तर हाही टाळ्या वाजवील. समष्टिमनांत स्वतःचें व्यक्तिमन बुडवून टाकणे हाच त्याचा तेथे धर्म असतो. ह्या समष्टींतून तो जेव्हां बाहेर येतो व आपल्याच मनाशीं आपल्या वर्तनाचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करितो तेव्हा पुष्कळदा त्याला हा अर्थ नीटसा लागत नाहीं. एवढेंच नव्हे तर आपले काही क्षणापूर्वी झालेले वर्तन बरेंचसे लज्जास्पद होते असेंहि त्याला पुष्कळदा आढळून येते. वाङ्मयाच्या क्षेत्रांतही हा सामान्य वाचकांचा मेळावा ह्याच तत्त्वानुसार वागताना दिसून येतो. सामान्य वाचक हा आपल्या व्यक्तिमनाचा कौल घेण्याऐवजीं समष्टिमनाच्या अभिरुचीवरच अधिक अवलंबून असलेला दिसतो. ह्या समष्टिमनाचा कल पाहूनच तो टाळ्या वाजवतो किंवा

निषेध करितो. कोणतें पुस्तक अधिक खपतें हें तो पाहत असतो व तेंच वाचण्याची खटपट करितो. कोणता वाद विशेष गाजतो तें त्याच्या कानांवर येते व मग तो त्याच वादासंबंधीं बोलूं लागतो. प्रवाहपतितत्व ह्या सामान्य वाचकाच्या हाडींमासीं खिळलेलें असतें. [ह्याचे कारण म्हणजे तें प्रत्येक सामान्य मनुष्याच्याही हाडींमासीं खिळलेलें आहे.] ज्या बाजूनें प्रवाह वाहतो त्याच बाजूनें तो वाहत जातो—अगदीं आनंदानें वाहत जातो. आतां ह्या प्रवाहांतही जे स्वतःचे व्यक्तित्व सांभाळून उभे राहूं शकतात तेच प्रवाहाची खोली जाणूं शकतात. समष्टिमनाचें दडपण सभोवताලून पडत असतांही जे त्या दडपणाखालीं स्वतःचे व्यक्तिमन चिरडलें जाऊं देत नाहींत, तर उलट तें जागृत ठेवतात व त्यानें दिलेला कौल प्रथम विचारांत घेतात, त्यांचाच मनोविकास साधला जाण्याची शक्यता असते. वाङ्मयाबाबत अशाच प्रकारें मनोविकास साधण्याची आवश्यकता असते. प्रत्येक वाङ्मयभक्तानें आपलें व्यक्तिमन तयार करावयाचें असतें. तें अभिरुचिसंपन्न बनवावयाचें असते. वाङ्मयांतील श्रेयस् ओळखण्याची, न्याहाळण्याची व चाखण्याची त्याची शक्ति वाढवावयाची असते. ही शक्ति त्यानें वाढविली—व ती आज आपण अधिक सुलभपणें वाढवूं शकतों असें मीं वर म्हटलें; निदान आज ती वाढविण्याचीं बरींच साधनें उपलब्ध आहेत असे वाटतें—तेव्हां त्यानें ही शक्ति जर वाढविली तर मग समष्टिमनाचें त्याचेपुढें कांहीं चालत नाहीं. मग समष्टीच्या अभिरुचीची लाट डोक्यावरून गेली तरी व्यक्तिमनाच्या अभिरुचीची मान ताठच राहूं शकते. हें जमलें पाहिजे.

पण हें जमणार कसें आणि हें कितीही जमलें तरी एक प्रश्न हळूच मनात डोकावतोच. लोकांनीं अभिरुचिसंपन्न व्हावें ह्या हेतूनें जर आपण त्यांच्यासाठीं बालपणापासून जो सुरू करितां येईल असा ह्या बाबतींतील एखादा अभ्यासक्रम तयार केला—आणि अशा प्रकारचाच अभ्यासक्रम रचण्याकडे शाळा-कॉलेजांची एकंदर प्रवृत्ति दिसत नाहीं काय?—तरी समान अभिरुचीचीं माणसें आपणांस निर्माण करितां येतील काय? आणि तीं अशीं जरी उद्या निर्माण झालीं तरी त्यामुळें आपलें समाधान होईल काय? अशा प्रकारचीं समान अभिरुचीचीं माणसें निर्माण करण्यानें कलावाङ्मयाचें झालें तर नुकसानच होईल. कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत एकसारखेपणापेक्षां (uniformity)

वैचित्र्यालाच अधिक महत्त्वाचें स्थान आहे. तेव्हां विस्तृत प्रमाणावर अभिरुचि-संपन्न म्हणजे खरें बोलावयाचें म्हणजे विशिष्ट अभिरुचिसंपन्न माणसें तयार करण्याचा विचार आपण सोडून दिलेलाच बरा. रशिया हाच विचार मनांत ठेवून प्रयत्न करीत आहे ना ? त्यामुळें रशियांत कलावाङ्मयाचा काय विकास झाला आहे ? जेव्हां आपण अभिरुचीबद्दल बोलतों तेव्हां आपण अभिरुचि हा शब्द ' विशिष्ट अभिरुचि ' ह्या अर्थानें तर वापरीत नाहीं ना ? असा प्रश्न आपण आपल्या मनाला विचारला पाहिजे. खरीखुरी अभिरुचि ही विशाल असली पाहिजे, ती सहिष्णु असली पाहिजे. ती विकसनक्षम असली पाहिजे. तिचें स्वरूप एकदाच ठरवून टाकलेले असतां कामा नये. अशी अभिरुचि ही जिवंत असते. ती मृत, ठोकळेवजा असत नाहीं व विशिष्ट शिक्षणक्रम आखून खंडोगणतीनें निर्माण करिताही येत नाहीं. एवढे खरें, कीं आपण फार तर ही अभिरुचि रुजून वाढीला लागेल अशा प्रकारचें अनुकूल वातावरण तेवढे निर्माण करूं शकतो. ह्यापेक्षा आपण अधिक करावयाच्या भरीसही पडूं नये व करितां येत नाहीं म्हणून खेदही करूं नये.

थोडेंसें ऐतिहासिक कादंबरीच्या निमित्तानें

हरिभाऊ आपटे ह्यांची 'उषःकाल' कादंबरी वाचीत होतों. आज किती तरी वर्षांनीं मी ही कादंबरी परत वाचीत आहें. अगदीं लहानपणीं मीं जेव्हां ही कादंबरी प्रथम वाचली तेव्हां तिनें माझें मन कोण आकर्षून घेतलें होतें. मला चांगलें आठवतें कीं, नाशिकला चांदवडकरांच्या वाड्यांत आम्हीं राहत होतो तेव्हां. त्या वाड्याच्या पाठीमागच्या गच्चीवर जावयाचा जो जिना होता त्या निरुंद जिन्याच्या पायऱ्यांवर बसून मीं ह्या कादंबरींतील बराचसा भाग वाचला. एक तर ही जागा निवांत व उजेडाची होती व दुसरें म्हणजे एकीकडची असल्यामुळें निवांत वाचनाला सोयीची होती. घरांत बसून 'कादंबरीचें वाचन' शक्यच नव्हतें. परंतु अशा रीतीनें चोरून केलेल्या वाचनांत कांहीं विशेष लज्जत असते. 'उषःकाल' कादंबरी वाचतांना तो आनंद मीं अनुभवला. आजच्या वाचनाच्या वेळीं त्या आनंदाचा अनुभव मला येऊं शकत नाहीं. आज मला ती कादंबरी कंटाळवाणी वाटते; तिच्यातील त्या पुनरुक्ति तापदायक वाटतात; तीं अति तपशीलवार वर्णनें, ती कथानकाची अति मंद चाल, कथानकांतील वाचकांचें कुतूहल सदैव जागृत ठेवण्यासाठीं लेखकानें केलेले ते

पोरकट प्रयत्न ह्या सर्व गोष्टी आतां हास्यास्पद वाटतात; परंतु त्या वेळीं त्या मला कोठेंही बोंचल्या नाहींत. माझें वय तेव्हां तेरा चवदा वर्षांचें असेल. त्या वयांत माझें वाचनही बेताचेच असलें पाहिजे. मला वाटतें, त्या वयांतील माझें वाचन हें मुख्यतः 'पुढें काय घडतें?' हें समजावून घेण्यासाठीं असे. तपशीलवार कंटाळवाण्या निवेदनाचीं रेताड वाळवंटें मी त्याच इच्छेने तुडवीत असलों पाहिजे.

मला कालपरवापर्यंत असेंच वाटत होतें, कीं ज्या गोष्टी मला बालपणीं 'उषःकाल' कादंबरी वाचताना कोठेही बोचल्या नाहींत, त्या आजच्याही कुमार-वाचकाला बोचत नसल्या पाहिजेत. ह्या वयातील माझे वाचन जसें मुख्यतः स्थूल अर्थाने 'कथानका'साठीं असे तसेच आजच्या कुमारांचेही असले पाहिजे व म्हणूनच ह्या तापदायक गोष्टी त्यांच्याही लक्षांत येत नसल्या पाहिजेत. परंतु मला आतां असें वाटते, कीं माझ्या मतांत मला थोडा बदल करावा लागेल. त्या वेळेचा कुमार-वाचक आणि आजचा कुमार-वाचक ह्यांच्या वाङ्मयीन अभिरुचींत कांही बाबतीत अंतर आहे. हे अशा प्रकारचे अंतर कालमानानें पडणें अपरिहार्य आहे. आजच्या झपाट्यानें बदलणाऱ्या जगात तर हें अंतर विशेष जाणवल्यावांचून राहणार नाहीं. केवळ लेखन-कारागिरीच्या दृष्टीने विचार केला तर एक गोष्ट जाणवल्यावांचून राहणार नाही. ती म्हणजे अशी कीं गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांत कथानिवेदनाची शैली किती तरी नटलेली आहे! तिच्यांतील कारागिरीचा भाग गेल्या दोन तीन तपांत आमच्या मराठी लेखकांनीं चांगलाच आत्मसात् केला आहे. मुलांच्याच गोष्टी पण त्या आज मुलाना अधिक आकर्षक पद्धतीने सांगण्यांत येत आहेत. अगदीं बालवाङ्मयांतही लेखनाची कलाकुसर आपल्या दृष्टीस पडत आहे. अशा प्रकारच्या बालवाङ्मयाचा आस्वाद घेणारे आजचे बालवाचक वाङ्मयशरीराबद्दल माझ्या वेळच्या बालवाचकांपेक्षां अधिक चोखंदळ असणार, हें उघडच आहे. त्यांना कलात्मक निवेदनाची चव कळलेली असल्यामुळें हरिभाऊ आपट्यांचें निवेदन त्यांनाही अल्पस्वल्प का होईना परंतु बोचल्यावांचून राहणार नाहीं. निदान ज्या सहजतेनें मी माझ्या बालवयांत त्या कादंबरींत रंगून गेलों त्या सहजतेनें ते आज तिच्यांत रंगून जाऊं शकणार नाहींत. परंतु असें असले तरी मी म्हणेन, कीं 'उषःकाल'

वाचण्याचें वय चवदा पंधराच आहे. त्याच वयांत ती कादंबरी वाचली गेली पाहिजे.—हें विधान हरिभाऊ आपटे ह्यांच्या अनेक कादंबऱ्यांबाबत मी करीन. त्या कादंबऱ्या विशी उलटण्याच्या आंतच आजच्या मुलांमुलींकडून वाचल्या गेल्या पाहिजेत. ह्या वयांतच त्या हौशीनें वाचल्या जाण्याचा संभव आहे व त्या अशा रीतीनें हौशीनें, आनंदानें, उत्साहानें जर त्या वयांत वाचल्या गेल्या तरच त्यांचा उपयोग कुमार-वाचकांची अभिरुचि—वाङ्मयीन अभिरुचि, तयार होण्याकडे झाल्याशिवाय राहणार नाहीं.

कारण हरिभाऊंच्या ह्या कादंबऱ्यांत पाल्हाळ असेल, पुनरुक्ति असेल, प्रसंगांचें अतिरंजित चित्रण असेल, धोपटमार्गी निवेदन असेल, खोटी लटुपुटीची रहस्यमयता असेल— हे आणि इतर अनेक दोष असतील; परंतु त्या दोषांबरोबरच गुणही भरपूर आहेत. हरिभाऊ माणसांमध्यें, माणसांच्या मनोव्यापारांत व त्यांच्या नानाप्रकारच्या व्यवहारात रंगून गेलेले आहेत व जरी ते रहस्यमय घटनांची गुंफण करूं पाहत असले तरी मनुष्य व त्याचें मन ह्यांना ते विसरूं शकत नाहींत. त्यांचे लक्ष त्यांवरच अधिक केंद्रित झालेलें आहे व म्हणूनच अगदीं 'पुढे काय घडतें' हें पाहण्यासाठीं त्यांच्या कादंबऱ्यांत रंगून जाणाऱ्या कुमार-वाचकाला देखील त्यातून मानवी स्वभावाचें जें दर्शन घडतें तें त्याची वाङ्मयाभिरुचि व जीवनाभिरुचि सुसंस्कृत बनविण्यास उपयोगी पडल्यावांचून राहणार नाहीं. कुमार-वयांत ज्या कुमाराचा अभिरुचि-पिंड हा हरिभाऊंसारख्या लेखकांच्या वाङ्मयावर पोसलेला आहे त्याला प्रौढ वयांत वाङ्मयांतील हिणकस कोणतें आणि सकस कोणतें तें ओळखता आल्यावांचून राहणार नाहीं. ऐतिहासिक कादंबरीच्या क्षेत्रांत हरिभाऊंना व्यक्तिदर्शन साधायला तितकासा वाव मिळालेला नाहीं; परंतु आपल्या सामाजिक कादंबऱ्यांत तें त्यांनीं भरपूर साधलेलें आहे. हें स्वाभाविकच आहे. ऐतिहासिक कादंबरीच्या लेखकावर सत्यापेक्षां प्रत्यक्षाचीं (fact) बंधनें विशेष असल्यामुळें त्याच्या कल्पनाशक्तीला तिच्यांत तितकासा वाव नसतो; ऐतिहासिक कादंबरींतील प्रत्येक व्यक्ति एका विशिष्ट स्थलकालपरिस्थितीशीं निबद्ध असते; त्या स्थलकालपरिस्थितीविषयीं वाचकांचे पूर्वग्रह असतात; एवढेंच नव्हें, तर पूर्वपरिचयामुळें ऐतिहासिक कालांतील व्यक्तींविषयींहि

असलेच पूर्वग्रह वाचकांच्या मनांत असण्याची शक्यता असते. शिवाजी म्हटला कीं तो अमुक एक प्रकारचा पुरुष अशी कल्पना समाजांत इतकी रूढ झालेली असते, कीं कादंबरीकाराला आपल्या कल्पनाशक्तीला फारसा वावच देतां येत नाहीं; त्याला प्रत्यक्षाचीं व रूढ समजुतीचीं बंधनें पाळावींच लागतात. अभिनव व्यक्तिदर्शनाला म्हणूनच ऐतिहासिक कादंबरींत एकंदरीनें सामाजिक कादंबरी-पेक्षां कमी वाव मिळतो. सामाजिक कादंबरींत ' गोविंदरावा ' चें चित्र किंवा ' यमुना ' चें चित्र रेखाटतांना कादंबरीकार प्रत्यक्षापेक्षां (Fact) सत्यावर अधिक भरंवसून आपल्या कल्पनाशक्तीचा विलास साधूं शकतो व म्हणूनच खऱ्याखुऱ्या अर्थानें संपूर्णपणे नवनिर्मिति साधूं शकतो. अशी संपूर्णपणें नवनिर्मिति त्याला ऐतिहासिक कादंबरींतील व्यक्तिचित्रणांत साधतांच येत नाहीं.

वामनराव जोश्यांना प्रिं. गो. चि. भाटे ह्यांची 'प्रेम कीं लौकिक' ही कादंबरी वाचतांना पेच पडला होता. ह्या कादंबरीच्या शीर्षकाखालीं ' आत्मचरित्रपर कादंबरी ', असें लिहिलेलें होते व कादंबरीच्या प्रस्तावनेत लेखकाच्या बंधूंनीं ही कादंबरी नसून हें लेखकाचे आत्मचरित्रच आहे असा निर्वाळा दिला होता. वामनरावांसारख्या वाचकाला पुस्तक वाचतांना अशी पंचाईत पडली की हे पुस्तक कादंबरी म्हणून वाचायचें कीं लेखकाचें आत्मचरित्र म्हणून वाचायचें ? पुस्तकाला दिलेलें उपशीर्षक आणि प्रस्तावनेंतील निर्वाळा त्याजकडे आत्मचरित्र म्हणून पाहा असें सुचवीत होता, तर पुस्तकाला दिलेलें कादंबरी हें नांव एका वेगळ्याच दृष्टीनें हें पुस्तक वाचायला हवें असें सुचवीत होतें. पुस्तकांत लेखकाचे आत्मचरित्र शोधायला जावे तर काहीं घटना कल्पित वाटत होत्या व केवळ कादंबरी म्हणून पुस्तक वाचीत असतां त्यांतील चरित्रपर भाग मधूनच बोंचत होता. वामनरावांना ह्या कादंबरीबाबत आलेला अनुभव आणि वर उल्लेखिलेला ऐतिहासिक कादबंरीबाबतचा अनुभव हे बरेचसे समान आहेत असें मला वाटतें. प्रत्यक्ष आणि कल्पना ह्यांचें कधीं फारसें जमत नाहीं. जेव्हां केवळ प्रत्यक्षाचें (fact) चित्र रेखाटावयाचें असतें तेव्हां तेथें कल्पनेवर विसंबून चालत नाहीं; तेथें तें चित्र प्रत्यक्षाचेंच असावें लागतें. प्रत्यक्षांतील एका व्यक्तीच्या जीवनांतील घटना काय किंवा एखाद्या इतिहासप्रसिद्ध स्त्रीच्या किंवा

पुरुषाच्या जीवनांतील घटना काय जेव्हां चित्रविषय होतात तेव्हां तें प्रत्यक्षाचेंच चित्रण असतें व मग त्यांतील बारीकसारीक तपशिलाबाबतही काळजी घ्यावी लागते. तेथें लेखकाला स्वतःच्या पदरचें कांहींच घालतां येत नाहीं. कल्पनेचा संपर्कही तेथें वावडा असतो. प्रत्यक्षाचें चित्र जेव्हां रेखाटलें जातें – मग ते प्रत्यक्ष म्हणजे एखादी घटना असेल, एखादें स्थळ असेल, एखादी व्यक्ति असेल – तेव्हां ते मुळाबरहुकूम आहे कीं नाहीं हें पाहण्याकडे वाचकांची साहजिकच प्रवृत्ति होते; व जर त्यास त्यांत कोठें कल्पनेचा खेळ दिसला, प्रत्यक्षाचा विपर्यास दिसला, तर तो तक्रार केल्यावांचून राहत नाहीं. 'उषःकाल' कादंबरींत शिवाजी व रामदास ह्यांचे परस्परसंबंध दर्शित केलेले आहेत शिवाजीचे चित्र हें 'प्रत्यक्षा' चेंच चित्र आहे; शिवाजी – रामदासाची ओळख व भेट ही एक ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाची घटना आहे; ही घटना केव्हां घडली, कोठें घडली, तिचें स्वरूप काय होतें ह्यासंबंधींचा ऐतिहासिक तपशील हा महत्त्वाचा भाग आहे. शिवाजीच्या जीवनचित्राचा विचार करीत असतां ह्या घटनेचा विचार अपरिहार्यपणें मनांत येतो. कादंबरीकारानें ज्या क्षणीं शिवाजीला कादंबरींत स्थान दिलें त्याच क्षणीं शिवाजीशीं संबद्ध असणाऱ्या सर्व ऐतिहासिक घटनांच्या तपशीलाबाबत आपण दक्षता बाळगूं असे त्यानें वाचकाला जणूं आश्वासन दिले असे आपण समजतों व म्हणूनच आपण कादंबरींतील शिवाजी – रामदासासंबंधींचा तपशील बारकाईनें मुळाशीं जमतो कीं नाहीं हें तपासूं लागतों व तो जमला नाहीं कीं हळहळतों. येथें प्रत्यक्षाची जेवढी कदर हरिभाऊंनीं ठेवायला पाहिजे तेवढी ठेवली नाहीं असें आपणांस आढळून येतें. प्रत्यक्षापेक्षां हरिभाऊ कल्पनेवर अधिक भर देतात ही गोष्ट आपल्या लक्षांत येते व आपण त्याबद्दल तक्रार करितो. 'उषःकाल' ही कादंबरी आहे हें माहीत असूनही तक्रार करितों, हे लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. कारण लेखकच तिला ऐतिहासिक कादंबरी असें म्हणत असतो व असे म्हणत असतांना 'हिच्यांतील इतिहासाचा – म्हणजेच इतिहासकालीन प्रत्यक्षाचा – जो भाग आहे तो मुळाबरहुकूम आहे, बिनचूक आहे' असेंच तो सुचवीत असतो. त्यानें तसें सुचविलें नाहीं तरी वाचक त्याच दृष्टीनें 'ती कादंबरी' वाचतो. इतर कादंबऱ्या वाचीत असतां वाचकांची जी दृष्टि असते तीच ऐतिहासिक कादंबरी वाचतांना असूं शकत नाहीं.

थोडेसें ऐतिहासिक कादंबरीच्या निमित्तानें

'प्रेम कीं लौकिक' ह्या कादंबरीच्या परीक्षणाच्या उत्तरार्धांत श्री. वा. म. जोशी ह्यांनीं आणखी जो एक मुद्दा उपस्थित केला आहे तो वरील संदर्भांतच विचारांत घेणें जरूरीचे आहे. (हाच मुद्दा वामनरावांनीं केतकरांच्या कादंबऱ्यांचे परीक्षण करीत असतां उपस्थित केलेला आहे, व त्या ठिकाणीं त्याची ह्याच विचारसरणींतून चिकित्सा केलेली आहे.) मुद्दा असा कीं जेव्हां एखादा कादंबरीकार आपल्या कादंबरींत अशा प्रकारचीं पात्रे घालतो कीं ज्यांचा तोंडवळा प्रत्यक्ष जीवनांतील कांहीं स्त्री-पुरुषांच्या तोंडवळ्याशीं जमण्यासारखा असतो, – एवढेंच नव्हे तर जमत असतो, – तेव्हां त्या कादंबरीकारावर एक फार मोठी जबाबदारी येऊन पडते. ती जबाबदारी अशी कीं ज्या प्रत्यक्ष व्यक्तींचें तें चित्रण असेंते त्यांच्याबद्दल कोणत्याही प्रकारचे गैरसमज त्या चित्रणद्वारां निर्माण होणार नाहींत ह्याबद्दल दक्षता बाळगणें. येथे वामनरावांनीं 'गैरसमज' ह्या शब्दाचा अर्थ विशद केलेला नाहीं. परंतु गैरसमज ह्या शब्दाचा कोणताही अर्थ घेतला तरी वामनरावांनीं सांगितलेल्या जबाबदारीचें यथार्थत्व पटावें. एकाद्या व्यक्तीच्या ठिकाणीं नसलेल्या अवगुणांचा जर त्या व्यक्तीवर अध्यारोप केला गेला, तर ज्याप्रमाणें त्या व्यक्तीबद्दल 'गैरसमज' पसरविण्याचे पाप लेखकाच्या पदरांत पडेल, त्याचप्रमाणें त्या व्यक्तीच्या ठिकाणीं नसलेल्या गुणांचा तिजवर केलेला अध्यारोप हाही तिजबद्दल वाचकांच्या मनामध्यें 'गैरसमज'च निर्माण केल्यावांचून राहणार नाहीं. परंतु हा मुद्दा गौण आहे. ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीच्या दृष्टीनें येथे लक्षांत घेण्यासारखा मुद्दा असा, कीं कल्पनेवर जेव्हां प्रत्यक्षाचें कलम केलें जाते तेव्हां, ना धड कल्पना ना धड प्रत्यक्ष अशी स्थिति निर्माण झाल्याखेरीज राहत नाहीं. उदाहरणार्थ, कांहीं ललितलेखकांच्या लेखनांत आत्मचरित्रात्मक भाग असतो : मॉमच्या Of Human Bondage मध्यें असाच भाग आहे : परंतु तो कल्पिताशीं एकरूप झालेला आहे. तेथें त्या भागाकडे लेखक एक प्रकारच्या कलात्मक अलिप्ततेने पाहत आहे. जे कल्पनाविश्व तो निर्माण करूं पाहत आहे त्याचा तो एक अपरिहार्य भाग झालेला आहे. कांहीं वेळां लेखकांना हें साधत नाहीं. त्यांचे हें लेखन वाजवीपेक्षां अधिक आत्मपर – म्हणजेच अधिक स्वयंकेंद्रित होतें. त्यांची वृत्ति तेथें थोडीफार आत्मसमर्थनाकडे – प्रच्छन्न आत्मसमर्थनाकडे वा सरळ

माहिती पुरविण्याकडे होते व अशा वेळीं कल्पिताच्या सृष्टींतून ते स्वतः एकदम खाजगी व्यक्तिगत प्रत्यक्षाच्या सृष्टींत उतरत असल्यामुळें ते आपल्या बरोबर वाचकांनाही त्या सृष्टींत खेंचून आणूं पाहतात. कोणाही सहृदय वाचकाला तेव्हां कसेसेंच वाटल्यावांचून राहत नाहीं. (गंगाधर गाडगीळांच्या ' मीलन ' व ' चुकलेली प्रेमकथा ' ह्या कथा वाचतांना हाच अनुभव येतो.) ललित-वाङ्मयाचा निर्माता हा नव-निर्मिति साधीत असतो ; त्याच्या प्रतिभेला कलेचीं व अंतिम सत्याचीं बंधनेंच तेवढीं कळूं शकतात. तो जी सृष्टि निर्माण करीत असतो, ती सृष्टि आपल्या हरघडीच्या प्रत्यक्ष सृष्टीशीं समांतर परंतु अपर असते.) प्रत्यक्ष व प्रत्यक्षाचें ललित-वाङ्मयांत होणारे दर्शन ह्यांत एवढें अंतर राहणे अपरिहार्य असतें. ललितलेखक जेव्हां प्रत्यक्ष सृष्टींतील स्त्री-पुरुषांना ह्या कल्पनासृष्टींत जसेच्या तसे ढकलूं पाहतो, तेव्हां तीं त्या सृष्टींत चपखल बसत नाहींत ; तीं misfits ठरतात. त्यांचें स्वतःचें जग वेगळें असते व तीं सध्यां ज्या जगांत वावरत असतात तें वेगळे असते. त्यांचें जग हें ' प्रत्यक्षा 'चें व ह्या ' प्रत्यक्षा 'च्या जगांतील आपलें रूप जसेंच्या तसें घेऊन तीं कल्पिताच्या जगांत वावरूं शकत नाहींत. लेखक त्यांना तशा रीतीनें वावरण्यास भाग पाडीत असतो. परंतु हा लेखकाचा प्रयत्न फसण्याचाच संभव असतो. कारण असें करीत असतां लेखक जणूं त्या समांतरावर असणाऱ्या कल्पिताच्या सृष्टीला तूं खालीं वाकून प्रत्यक्षाच्या सृष्टीला स्पर्श कर असें सांगत असतो. तीं असें करूं लागतांच तिची पातळी बिघडते ; तिच्यांतील अंतर्गत, स्वयंभू, स्वयंनिर्मित सुसंगति नष्ट होते ; तिच्यामध्यें त्यामुळें असें कांहीं घुसतें कीं जें तिच्या प्रकृतीला मानवण्यासारखें नसतें. ज्याप्रमाणें रोममध्यें गेल्यावर रोमन लोकांप्रमाणेंच वागणें हिताचें असतें असें म्हणतात, त्याचप्रमाणें त्याच सुभाषिताचा उपयोग करून बोलावयाचें झाल्यास असेंच म्हणावें)लागतें, कीं कल्पनेच्या सृष्टींत दाखल झालेल्या स्त्री-पुरुषांनीं त्या सृष्टींतील सोयीगैरसोयींप्रमाणें वागणें ह्यांतच त्यांचें हित असतें व त्या सृष्टींतील अन्तर्गत व्यवस्थेच्या दृष्टीनेंही सोयीचें असतें.

सारांश आपण असेंच म्हणूं या कीं ललितलेखकानें कल्पित व प्रत्यक्ष ह्यांची गल्लत आपल्या ललितलेखनांत करूं नये व रसिकांनीं कादंबरींतील पात्रांमध्यें प्रत्यक्षांतील सर्व तपशील जशाच्या तसा शोधण्याच्या भानगडींत पडूं

नये. कारण एकदा प्रत्यक्षाच्या सृष्टींतून हे स्त्री-पुरुष कल्पनेच्या सृष्टींत अवतरले, कीं मग त्यांजवरील प्रत्यक्षाचीं बंधनें शिथिल होऊन ते ह्या कल्पिताच्या सृष्टींतील बंधने अभावितपणें स्वीकारावयास तयार होणार हें उघडच आहे. ह्या दृष्टीनें विचार करितां ‘ ऐतिहासिक कादंबरी ’ हा शब्दप्रयोग वदतो व्याघाताचे उदाहरण ठरतो. ती कादंबरी आहे असें एकदा मान्य केल्यानंतर मग तिच्यांत प्रत्यक्ष (Fact) किती प्रमाणांत शोधावयाचें असा प्रश्न उपस्थित होतो. ‘ प्रत्यक्षा ’च्या अतिस्थूल सत्यांचेंच पालन ह्या अशा प्रकारच्या कादंबरीकाराला शक्य आहे. तो शिवाजीचें चित्र रेखाटीत असला तर शिवाजीसंबंधीं जी स्थूल माहिती आहे—त्याची उंची, त्याचा पोषाख, त्याची आवडनिवड, त्याच्या हातून घडलेलीं कृत्यें, इ० —त्या माहितीला धक्का लावून त्याचें भागणार नाहीं. त्या माहितीचे संधान तर त्याला साधतां आलेंच पाहिजे. एवढ्या तपशीला-बाबतच्या कटाक्षाची अपेक्षा आपण त्याचेकडून करणारच. विशिष्ट प्रसंगीं शिवाजीच्या अन्तर्मनाचे व्यापार कसे चालत होते हे मात्र तो आम्हांस कल्पनेनें सांगूं शकेल. अशा रीतीने शिवाजीचें मन तोच आमच्यासमोर उलगडूं शकेल. इतिहासानें, कागदपत्रांनीं पुरविलेला शिवाजीसंबंधींचा तपशील हा निर्जीव आहे. त्याचा उपयोग करून तो शिवाजीला जीवंत स्वरूपात आपल्यासमोर उभा करूं शकेल. हेंच त्याचे कार्य आहे व हें कार्य करीत असतां आपण त्याला थोडेफार तरी स्वातंत्र्य—कल्पनास्वातंत्र्य दिलेंच पाहिजे. आपण जर त्याच्या कल्पनेवर नियंत्रण घातले, त्याच्या प्रतिभेला भरपूर वाव दिला नाहीं, तर तो आपणांस इतिहासांतील निर्जीव शिवाजी देईल, कादंबरींतील शिवाजीचें जीवंत व्यक्तिचित्र देऊं शकणार नाहीं. प्रत्यक्ष आणि कल्पना ह्यांचें हें कलम आहे हें आपण विसरतां कामा नये व कलमाचे गुणदोष त्यांत उतरणे अपरिहार्य आहे.

*　　　　*　　　　*

गुंजीकरांच्या ‘ मोचनगडा ’ पासून हडपांच्या ‘ कादंबरीमय आंग्लशाही ’-पर्यंत मराठींत ऐतिहासिक ह्या नांवानें संबोधिल्या जाणाऱ्या अनेक कादंबऱ्या आजपर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या असल्या, तरी त्यांतील किती कादंबऱ्या खऱ्याखुऱ्या

अर्थानें ऐतिहासिक ठरतील ह्याची शंकाच आहे. कोणत्या कादंबरीस ऐतिहासिक म्हणावें ह्याबद्दल अनेक मतें असण्याचा संभव आहे. आतांपर्यंत मराठींत ऐतिहासिक ह्या नांवाखालीं ज्या कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या त्या रजपुतांच्या, मराठ्यांच्या किंवा विजयनगरच्या इतिहासांतील कोणातरी प्रसिद्ध व्यक्तीशीं, तिच्या काळाशीं किंवा तिच्या राजकारणाशीं निगडित आहेत असें दिसून येतें. कोणातरी इतिहासप्रसिद्ध पुरुषाच्या किंवा स्त्रीच्या कर्तृत्वानें किंवा कर्तृत्वाच्या अभावानें तत्कालीन राजकारणास जें इष्ट वा अनिष्ट वळण लागलें त्याच्याशीं संबद्ध असणाऱ्या प्रसंगांवर आणि व्यक्तींवर असल्या कादंबऱ्याची उभारणी केलेली असते. म्हणजे ह्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांतून होणारें चित्रण मुख्यतः राजकीय जीवनाचें असतें. ते राजकारण शिवाजीच्या, पृथ्वीराजाच्या, रामदेव-रावाच्या किंवा पेशव्यांच्या काळांतले असतें इतकेंच.

गुंजीकर, हरिभाऊ आपटे, नाथमाधव, चिंतामणराव वैद्य, हडप, इत्यादि जे लहान-मोठे कादंबरीकार मराठी ऐतिहासिक कादंबरीच्या क्षेत्रांत गाजले त्या सर्वांच्या कादंबऱ्यांचें स्वरूप वर वर्णिल्याप्रमाणें आहे; अर्थात् त्यांतील प्रत्येकानें आपापल्या मगदुराप्रमाणें त्या-त्या इतिहासकालाची – म्हणजे तत्कालीन राजकीय परिस्थितीची – पुनर्निर्मिति आपापल्या कथांतून करण्याचा प्रयत्न केला आहे. असें करितांना ज्यांची दृष्टि इतिहासापेक्षां त्या इतिहासाशीं सलग्न असलेल्या अद्भुतावरच अधिक खिळलेली होती त्यांच्या कथांतून इतिहासकालाचें रम्याद्भुत दर्शन झालें. त्यांना इतिहासकाल हा अद्भुताने भरलेला दिसला व ह्या अद्भुतांतच रम्यत्व दिसलें; सारांश ज्यानें ते आकृष्ट झाले तेच त्यांनीं रेखाटलें. त्यांच्या कादंबऱ्यांत इतिहास हा त्यांतील रम्याद्भुततेंत भर टाकण्यासाठीं किंवा अधिक यथार्थपणें बोलावयाचें झाल्यास त्यांतील रम्याद्भुततेला सत्या-भासाची प्रतिष्ठा प्राप्त करून देण्यासाठीं मुख्यतः अधून-मधून आला. नाथमाधव, हडप ह्यांसारखे कादंबरीकार तर आजच्या भावना, आजचे शिष्टाचार, आजचे जीवनसंकेत, आजच्या स्त्री-पुरुषसंबंधाच्या कल्पना घेऊन तत्कालीन वातावरणांत शिरले व त्यांनीं आजच्या पलायनवादी स्वप्नाळू वाचकाला आपल्या ह्या लेखनचातुरीनें रिझविलें. शहरांतील स्त्री-पुरुषांनीं सहज सहलीसाठीं खेड्यांत जावें त्याप्रमाणें त्यांच्या कादंबऱ्यांतील स्त्री-पुरुष – जे सर्वच

बाबतींत आजचे वाटतात–ते सहज कांहीं दिवस घालविण्यासाठीं इतिहास-कालात गेले आहेत असेंच थोड्या बारकाईनें पाहणाराला आढळून येतें.

खरा ऐतिहासिक कादंबरीकार हा ज्या कालखंडाविषयीं लिहितो किंवा अधिक यथार्थपणें बोलावयाचें म्हणजे ज्या कालखंडांतील समाजजीवनाची पुनर्निर्मिति करितो त्या कालखंडाच्या इतिहासाचीं सर्व साधनें त्यानें इतिहासलेखकाच्या जबाबदारीनेंच अभ्यासलेलीं असतात. त्या काळांतील समाजजीवनाच्या माहितीचा कणन् कण त्यानें वेचलेला असतो; कित्येक दिवस आणि कित्येक रात्री त्यानें ह्याच काळात मनानें संचार केलेला असतो. त्याच्या प्रतिभेनें हें इतिहासकालीन वास्तवाचें अन्न हळूहळू पचविलेलें असतें व म्हणूनच जेव्हां त्या प्रतिभेकडून त्या काळाच्या पुनर्निर्मितीचें काम होतें त्या वेळीं त्यांत एक प्रकारचा सुसंगतपणा येतो. त्यांत कोठेही माहितीकरितां दिलेली माहिती नसते; जमा केलेला तपशील व्यर्थ खोगीरभरतीसारखा आलेला नसतो. सॉमरसेट मॉमच्या 'Then and Now' ह्या कादंबरींत मॅकियाव्हिलीच्या वेळच्या फ्लॉरेन्सचें वातावरण रंगविलेलें आहे. त्याकरितां त्यानें जे अजस्र वाचन केले व कित्येक वर्षें टिप्पणी तयार केल्या त्याचा मागमूसही कादंबरी वाचताना लागत नाहीं. कोठें एके ठिकाणींही तपशील हा त्यात तपशीलासाठीं आलेला आहे असें वाटत नाहीं. मायकेल आंजेलोच्या काळांतील फ्लॉरेन्सचें चित्र कसें सुसंगतपणें आपल्या डोळ्यासमोर उभें राहाते! कादंबरी वाचताना आपण हळूच त्या काळांत प्रवेश करितों, त्या काळातील शिष्टाचारांत आपण मुरून जातों, त्या काळांतील जीवनसंकेत आपणाला कळूं लागतात व त्या काळाची भाषा आपण जणूं बोलूं लागतों. आपण गोळा केलेल्या माहितीच्या कणांकणांवर आपल्या प्रतिभेची किमया करून कादंबरीकारानें जणूं प्रतिसृष्टि निर्माण केलेली असते. तिच्याकडे पाहताच तिच्या सत्यत्वाबद्दलचा आपल्या मनांतील संशय फिटावा इतकें तिचें स्वरूप वास्तवपूर्ण असतें.

ऐतिहासिक कादंबरीकार ह्या ठिकाणीं जणूं जीर्णोद्धाराचें काम करीत असतो. एखाद्या प्राचीन मंदिराच्या भग्न अवशेषांवरून ज्याप्रमाणें एखादा वास्तु-कलाविशारद त्या मंदिराची पुनर्रचना करूं शकतो, त्याचप्रमाणें हा ऐतिहासिक कादंबरीकार आपल्या नवनिर्मितिक्षम प्रतिभेच्या जोरावर इतिहासकालीन

माहितीच्या ह्या कणां-कणांतून तत्कालीन समाज-जीवनाच्या मंदिराची पुनर्घटना साधीत असतो; अर्थातच ती साधीत असतांना एखाद्यानें जर तत्कालीन राजकारणाकडे व राजकीय महत्त्वाच्या व्यक्तींकडे दुर्लक्ष करून तत्कालीन सर्वसामान्य स्त्री-पुरुषांच्या जीवनाचेंच जीवंत चित्र रेखाटिले तर त्यास आपण ऐतिहासिक म्हणणार नाहीं काय? कोणत्याही इतिहासकालाची पुनर्रचना हेंच जर ऐतिहासिक कादंबरीचें प्रधान कार्य मानिले तर राजकारणरहित अशीही ऐतिहासिक कादंबरी असूं शकेल. सर्वसामान्यापेक्षा राजकीय दृष्ट्या महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या स्त्री-पुरुषांच्या जीवनासंबंधींचीच माहिती इतिहासाच्या साधनांतून अधिक तपशीलवारपणें मिळत असल्यामुळें त्यांना मध्यवर्ति स्थान देऊन त्यांच्या कालाचीं पुनर्निर्मिति करण्याकडे कादंबरीचा स्वाभाविकच कल दिसतो. परंतु असाही एखादा कादंबरीकार निघण्याचा संभव आहे कीं जो इतिहास-कालांतीलच परंतु सर्वसामान्य स्त्री-पुरुषांचें जीवनचित्र रेखाटून त्या कालाची—त्या कालांतील सर्वसामान्यांच्या वांट्याला आलेल्या जीवनाची—पुनर्निर्मिति साधूं शकेल; व अशा कुशल लेखकाला आपल्याला एक श्रेष्ठ दर्जाचा ऐतिहासिक कादंबरीकार असेंच संबोधावें लागेल.

'ऐतिहासिक' कादंबरीच्या लेखकाला प्रत्यक्षाचीं बंधनें जेवढीं जाचक ठरतात तेवढीं 'सामाजिक' कादंबरीच्या लेखकाला ठरत नाहींत. ऐतिहासिक कादंबरी म्हणजे प्रत्यक्ष व कल्पना ह्यांचें बेमालूम मिश्रण असतें. ज्या कालाची पुनर्निर्मिति कादंबरीकार करीत असतो त्या कालासंबंधींची सर्व माहिती तर त्याला उपयोजावी लागतेच; परंतु तिच्यांत निर्जीवपणा येऊं न देतां जीवंतपणा त्याला आणावा लागतो. प्रत्यक्षाचीं सर्व बंधनें सहन करून त्याला कल्पनेची इमारत रचावयाची असते व ह्या इमारतीकडे पाहणारे—ऐतिहासिक कादंबरीचे चोखंदळ वाचक—तिच्यांतील बारीकसारीक तपशीलाबाबत मोठे चिकित्सक असतात. व्हर्जिनिया वुल्फनें एके ठिकाणीं म्हटल्याप्रमाणें प्रत्यक्ष व कल्पना ह्यांचें असें मिश्रण साधावयाला असाधारण कौशल्य लेखकाच्या ठिकाणीं असावें लागतें. तो प्रत्यक्षाकडे अधिक झुकला तर ती कादंबरी न होतां तो इतिहास होतो, व कल्पनेकडे अधिक झुकला तर तिच्या ऐतिहासिक ह्या अभिधानाला फारसा अर्थच उरत नाहीं.

कला आणि चारित्र्य

मराठीचा जो 'सामान्य वाचक' आहे त्याच्या भूमिकेचें थोडेंसें अधिक निरीक्षण करितां येण्यासारखें आहे. मराठींतील ह्या सामान्य वाचकाला लेखकाच्या चारित्र्याबद्दल कुतूहल आहे. लेखक हा कोणत्या प्रकारचा मनुष्य आहे हे जाणून घेण्याची इच्छा जगांतील सर्व वाचकामध्यें दिसते. परंतु मराठी वाचक, एवढेंच नव्हे, तर मराठी टीकाकार देखील लेखकाच्या खाजगी जीवनाच्या चौकश्या करण्यांत धन्यता मानताना दिसतात. ह्यांतूनच जो लेखक चारित्र्यसंपन्न आहे तो एक श्रेष्ठ लेखक आहे अशा प्रकारचा विचार पुष्कळदां व्यक्त केलेला ऐकूं येतो. लेखकाच्या चारित्र्यावर ही जी आपल्याकडील सर्वसामान्य वाचकांची दृष्टि केंद्रित झाल्यासारखी दिसते व वाङ्मयाचे मूल्यमापन करितांनाही जी मध्येंच आपले डोकें वर काढतांना कित्येकांच्या लेखनभाषणांतून वारंवार दिसतें, तिचें मूळ कशामध्ये आहे हें पाहण्यासारखें आहे. तिचें मूळ थोडेंसें मराठी वाङ्मयाच्या प्रकृतींत आहे. प्राचीन मराठी वाङ्मयाची प्रकृतीच तशी आहे. हें वाङ्मय ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ, तुकाराम ह्यांसारख्या सत्पुरुषांनीं व श्रीधर, महिपति, मोरोपंत, दासोपंत ह्यांसारख्या सद्‌गृहस्थांनीं लिहिलेले आहे.

हें जवळजवळ सर्व संत-वाङ्मय आहे. 'आधीं केलें, मग सांगितलें' हें ह्या वाङ्मयाचें ब्रीद आहे. त्यांत व्यक्त झालेलीं चित्रें हीं अनुभव-चित्रें आहेत. अध्यात्मविचार हा ह्या वाङ्मयाचा प्रमुख विचार नसून जवळजवळ एकमेव विचार आहे. अशा प्रकारच्या वाङ्मयाची अखंड सातशें वर्षांची परंपरा मराठीला लाभलेली असल्यामुळें ह्या परंपरेवर पोसलेल्या मराठी मनाला 'संत' आणि 'कवि' हे शब्द प्रतिशब्द वाटतात. जो कवि आहे तो संत असणारच असें मराठी मन गृहीत धरून चालतें. कवि हे लोकशिक्षक आहेत, ते आदर्श जीवनवीर आहेत, त्यांना अनुभवज्ञान झालेलें आहे अशी मराठी मनाची प्रामाणिक समजूत आहे. म्हणूनच तें मन 'कवी'च्या चारित्र्याची उठाठेव करतें व तें चारित्र्य त्याच्या कसोटीला उतरलें नाहीं कीं गडबडून जातें. गेलीं शें-दीडशें वर्षें हें मन नवीन बदललेल्या परिस्थितीशीं तडजोड करूं पाहतें आहे. अद्यापही त्याला ती तडजोड पुरी करतां आलेली नाहीं. अजूनही त्यानें केलेल्या वाङ्मयाच्या किंवा वाङ्मयसेवकाच्या मूल्यमापनांत हा विचार प्रभावी ठरत आहे. 'कलावंत व नीति' ह्या वादाला आपल्याकडे जी धार आलेली दिसते ती ह्यामुळेंच. अशा प्रकारची दृष्टि ठेवून आज भागणार नाहीं हें ह्या मनाला आतां कळूं लागलें आहे; परंतु कळत असलें तरी वळत नाहीं अशी त्याची स्थिति आहे. गेल्या शें-दीडशें वर्षांत एका भिन्न संस्कृतीच्या आक्रमणामुळें आपलें वाङ्मय एक भिन्न प्रकृति धारण करूं लागलें आहे. ह्या भिन्न प्रकृतीचा अर्थ ह्या मराठी मनाला अद्याप संपूर्णपणे लक्षांत आलेला नाहीं व त्यामुळें त्यानें केलेल्या वाङ्मयाच्या मूल्यमापनांत शुद्ध वाङ्मयदृष्टि, कलेच्या मूल्यमापनांत शुद्ध कलादृष्टि आपणांस सहसा दिसून येत नाहीं. त्या मूल्यमापनांत नेहमीं आगंतुक विचाराचा व दृष्टींचाच भरणा आपणांस दिसून येतो.

ह्या प्रकृतीचें एक छोटेंसें गमक असें आहे कीं आज कित्येक वर्षें मराठी वाङ्मयाच्या प्रांतांत ज्यांना आपण रसिक, व्यासंगी, मर्मज्ञ, टीकाकार इत्यादि पदव्या अर्पण करीत आलों आहोंत त्यांतील अनेकांच्या वाङ्मय-विवेचनाकडे पाहिलें तर त्यांत शुद्ध कलादृष्टीचा जवळ जवळ अभावच दिसून येतो. आम्ही ज्ञानेश्वर, एकनाथ, तुकाराम किंवा रामदास ह्यांच्या वाङ्मयासंबंधीं जेव्हां बोलूं लागतों किंवा लिहूं लागतों तेव्हां 'कलाकृति' किंवा 'शुद्ध वाङ्मयकृति' ह्या

दृष्टीनें त्यांच्या कृतींचें परीक्षण करायचें नेहमींच विसरून जातों. तुकारामाचें तत्त्वज्ञान आम्हीं तपासूं. ज्ञानेश्वर हे अद्वैतवादी आहेत कीं विशिष्टाद्वैतवादी आहेत ह्याचीही चिकित्सा करूं. परंतु त्यांचें 'कवित्व' कशांत आहे ह्या प्रश्नानें आम्हीं क्वचितच भंडावून गेलेलें दिसतों. त्यासंबंधीं आम्हीं काहीं मामुली विधानें करितों. परंतु तीं विधानें म्हणजे शुद्ध कलादृष्टीनें वा वाङ्मयदृष्टीनें केलेलें त्यांच्या कृतीचे परीक्षण ठरत नाहीं. आम्हीं वाङ्मयाचा अभ्यास करितांना खरोखरच 'वाङ्मयाचा' असा अभ्यास किती करतो ह्याची मला शंकाच आहे. ह्याचा अर्थच असा कीं आमच्या वाङ्मय-समीक्षणामध्यें कित्येक आगंतुक मूल्यांना विलक्षण भाव आलेला आहे. ह्याच मूल्याचें कोडकौतुक होत आहे व त्यांच्या आधाराने 'रसिकत्व' जोखलें जात आहे. ह्याचा परिणाम असा होत आहे कीं अनेक वर्षे 'वाङ्मयाचा' अभ्यास करूनही 'वाङ्मय' म्हणजे काय ? ह्या प्रश्नाचा आपल्याला नीटसा पत्ता लागलेला नाहीं. आपल्याकडे आतापर्यंत वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत झालेले 'वाद' जर नीट अभ्यासिले तर वरील म्हणण्याची यथार्थता झटकन् लक्षांत येईल. आणि वाङ्मयाच्या विद्यार्थ्यांना विद्यापीठानीं घातलेल्या प्रश्नपत्रिका तपासल्या तरीही आम्ही 'वाङ्मयाचे' विद्यार्थी व प्राध्यापक कोणत्या गोष्टीवर जोर देत असतो, वाङ्मयाचा अभ्यास म्हणजे कशाचा अभ्यास समजत असतों ह्या प्रश्नाची उत्तरें मिळूं शकतील.

* * *

कलावंताचें चारित्र्य आणि त्याने निर्माण केलेली कला ह्यांचा अन्योन्य संबंध कोणत्या प्रकारचा असतो हा प्रश्न वारंवार चर्चिला जातो. ह्या संबंधांत विचार करिताना पुढील कांहीं गोष्टी लक्षांत येतात. जगातील अनेक नामवंत चित्रकार, शिल्पकार व लेखक ह्यांचीं चरित्रे वाचताना असें आढळून येते कीं ह्यांतील अनेकाचे लौकिक जीवन, आपल्या ज्या आज नीतिअनीतिविषयक कल्पना आहेत त्या कल्पनांप्रमाणें अनीतिप्रधान भासत असले तरी त्यांनीं निर्मिलेल्या कलाकृति ह्या थोर आहेत. त्या कलाकृतींची योग्यता जगन्मान्य झालेली आहे. आपल्या दृष्टीनें कलंकित असलेल्या त्यांच्या लौकिक चारित्र्याने त्याच्या कलाकृति विटाळलेल्या नाहींत, एवढेंच नव्हे, तर त्यांचें लौकिक जीवन आणि कलावंत ह्या दृष्टीने ते जे जीवन जगलें तें जीवन ह्यांत महदंतर आहे. एका

जीवनाचा स्पर्श दुसऱ्या जीवनाला होऊं शकलेला नाहीं. हीं दोन भिन्न जीवनें आहेत. आपल्या लौकिक जीवनापासून आपलें कलाजीवन वेगळें, अलिप्त ठेवण्याची तपस्या त्यांना साधलेली दिसते, किंवा आपण असें म्हणूं या कीं त्यांनीं आपल्या कलाकृति निर्मितांना आपल्या लौकिक जीवनाचें हलाहल संपूर्णपणें पचविलेलें दिसतें. हे हलाहल पचविण्याची ताकद त्याचे ठिकाणीं आहे. हीन चारित्र्याचें हलाहल पचवून जगाला विशुद्ध कलेची गंगा अर्पण करणारे ते भगवान् शंकरच आहेत. ह्याचा अर्थच असा कीं श्रेष्ठ कलावंत हा जीवनांत व्यभिचार करील परंतु कलेशीं 'व्यभिचार' करणार नाहीं; म्हणजेच त्या कलेच्या द्वारां व्यक्त होऊं पाहणाऱ्या जीवनविषयक सत्यांशींही व्यभिचार करणार नाहीं. तो जोंपर्यंत कलेच्या कल्पना-विश्वांत शिरलेला नसतो तोंपर्यंत सर्वसाधारण माणसांप्रमाणें रागलोभ, तहानभूक, कामक्रोध, इत्यादि विकारांचा खेळ तोही खेळत असेल. त्यांतील कांहीं विकाराचा पगडा त्याचेवर वाजवीपेक्षां जास्त बसत असणेंही शक्य आहे व वेळीं प्रसंगी त्याचा तोल सुटत असणेंही शक्य आहे. परंतु कलानिर्मितीच्या प्रातांत पाऊल टाकतांक्षणींच तो हें जणूं सर्व विसरतो. सशरीरी कलावन्त हा कल्पनेच्या विश्वांत विहार करीत असतां खऱ्याखुऱ्या अर्थानें अशरीरी बनत असतो. त्याचें पार्थिव शरीर, त्या शरिराच्या आधिव्याधि, त्यांचीं सुखदुःखें, त्यानें वेळोवेळीं जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांशीं केलेली तडजोड हीं मागें राहतात; प्रत्यक्ष जीवनांतील त्याची स्वयंकेंद्रितता नष्ट होते. आपल्या कलेशीं प्रामाणिक राहण्यांत, तिचें वातावरण विशुद्ध राखण्यांत, तिनें लादलेलीं कडक बंधनें आनंदानें स्वीकारण्यांत व पाळण्यांत, तिचीं म्हणून जीं श्रेष्ठ मूल्यें आहेत त्यांच्याशीं यत्किंचितही तडजोड न करण्यांत आणि तिच्या पायीं सर्वस्व अर्पण करण्यांत मग तो भूषण मानूं लागतो. म्हणूनच ह्या श्रेष्ठ कलावंताची कला व त्यांचें खाजगी जीवन किंवा चारित्र्य ह्यांचा एका दृष्टीनें सुतराम संबंध असतो. त्याचें लौकिक जीवन चारित्र्यहीन असलें तरी त्याचें कलाजीवन चरित्र्यसंपन्न असतें.

परंतु हें सर्वसामान्य कलावंताला साधत नाहीं. त्याची कला व त्याचें खाजगी चारित्र्य ह्यांचा बराच निकटचा संबंध असतो. तो जर खाजगी जीवनांत दुर्बल असेल तर ही दुर्बलता पचवून कलाजीवनांत सबल म्हणून जगण्याची त्याचे

ठिकाणीं ताकद व पात्रताही नसते. तो पुष्कळदा दोन्हीकडेही दुर्बलच ठरतो. आपल्या लौकिक जीवनांत ज्याप्रमाणे तो आपले चारित्र्य निष्कलंक राखूं शकत नाहीं, अबाधित राखूं शकत नाहीं, स्वार्थासाठीं जीवनांतील श्रेष्ठ मूल्यांशीं प्रतिक्षणीं तडजोड केल्याशिवाय राहत नाहीं, त्याचप्रमाणें कलेच्या प्रांतांतही तो कलेशीं व्यभिचार केल्याशिवाय राहत नाहीं. कलेच्या प्रांतांतहि तो ' स्व ' ला विसरूं शकत नाहीं. त्याची स्वयंकेंद्रितता नष्ट होत नाहीं. तो खऱ्याखुऱ्या अर्थानें अशरीरी बनूं शकत नाहीं. कलेच्या प्रांतांत वावरत असतांना देखील तो आपल्या पार्थिव जीवनांतील मूल्ये म्हणजे श्रेष्ठ मूल्यांशीं स्वार्थाकरितां आपण केलेली तडजोड विसरूं शकत नाहीं. तेथेंही तो प्रतिक्षणीं दुर्बलच ठरत असतो. तेथेंही ढोंग, फसवाफसवी, लोकाराधना, हीन मूल्यांचा मोह ह्यांचाच प्रपंच तो थाटीत असतो. कांहीं सामान्य कलावंत हे आपल्या लौकिक जीवनांत कांहीं व्यावहारिक मूल्यांच्या मोहानें ज्याप्रमाणें जीवनाशीं प्रतिक्षणीं तडजोड करीत असतात व एक प्रकारे सुखवस्तु व वरवर पाहातां नीतिमान् असें जीवन जगत असतात त्याचप्रमाणें ते कलेच्या प्रांतांतही जो व्यवहार करितात, त्यांतही तडजोड हेच त्यांचें मार्गदर्शक तत्त्व असतें. जीवनाशीं कौशल्यानें तडजोड करणारा मनुष्य हा पुष्कळदा लौकिक दृष्टया ज्याप्रमाणें ' यशस्वी ' ठरत असतो, त्याला ज्याप्रमाणें बाजारभाव येत असतो त्याचप्रमाणें कलामूल्याशीं तडजोड करणारा कलावंत हा लौकिक दृष्टया यशस्वी कलावन्त ठरत असतो व त्याचाही बाजारभाव एकसारखा कांहीं काल चढत जातो. ज्याला विंचेस्टर attractive mediocrity म्हणतो ती आपणांस येथें पाहावयास सापडते. वर ज्या श्रेष्ठ कलावन्तांचा उल्लेख केला ते लौकिक दृष्टया जीवनवीर नसले तरी कलावीर असतात. प्रत्यक्ष जीवनाच्या प्रांतांत त्यांना आत्मसंयमन साधलेलें नसलें, आपल्या जीवनाचे एक एकसंध कलाचित्र त्यांना बनवितां आलेले नसलें तरी कलेच्या प्रांतांत त्यांनीं जो संयम बाळगायला हवा असतो तो बाळगलेला असतो व कलातत्त्वांचा बोज राखलेला असतो. परंतु त्यांच्या जीवनाकडेही आपण थोडें अधिक जवळून व समंजसपणें पाहिलें तर आपणांस असेंच दिसून येते कीं त्यांतील अनेकांच्या लौकिक जीवनांतही एक प्रकारचा सर्वसामान्यांच्या जीवनात न आढळणारा प्रामाणिकपणा आढळून येतो. जें बेछूट जीवन ते जगलेले असतात तेंही प्रामाणिकपणें म्हणजे त्याबाबत

फारशी लपवालपवी न करितां जगलेले असतात; परंतु ह्या जीवनानें आपण सुखी झालेलों नाहीं ह्याचीही त्यांना जाणीव असते. निदान सुखी झालेले आहोंत असली व्यर्थ बढाई मारतांना तें आढळत नाहींत. आपल्याला आपल्या जीवनाची चित्राकृति (pattern) नीटशी बनवितां आली नाहीं ह्याबद्दल त्यांची पुष्कळदा खात्री पटलेली असते. एवढेंच नव्हे, तर आपल्या ह्या लौकिक जीवनाबद्दल ते मनांतून बरेचसे नाखूषही असतात. त्याबद्दल त्यांना खंत वाटत असते. (येथें व्हिक्टर ह्यूगोच्या चरित्राची मला आठवण होते.) परंतु हें जें त्यांना प्रत्यक्ष जीवनांत साधत नसते तेंच पुष्कळदा कलाजीवनांत साधण्याचा ते प्रयत्न करीत असतात. लौकिक जीवनांत ते 'अपूर्ण' असतात. परंतु आपल्या कलाजीवनांत ते 'पूर्णत्व' संपादन करूं शकतात. त्यात एक विलक्षण वैशिष्ट्यपूर्ण अन्तर्बाह्य सुसंगति ते निर्माण करूं शकतात. म्हणूनच लौकिक जीवनातील आपल्या चारित्र्याचें हलाहल पचवून त्याचें ते अमृत बनवूं शकतात व तें अमृत आपल्या अमर कलाकृतींच्या द्वारां जगाला देऊं शकतात असें मला नेहमीं वाटतें.

परंतु ज्ञानेश्वरासारखे कांहीं थोडे कलावंत असेही असूं शकतात कीं जे जीवनवीर व कलावीरही असतात. आपलें जीवन त्यांनीं आपल्या उज्ज्वल चारित्र्यानें सोज्ज्वल बनविलेले असतें व आपली कला किंवा आपलें वाङ्मयही तेजःपुंज व निष्कलंक राखलेलें असते. त्यांनीं उभयविध साधना केलेली असते. त्यांची जीवनसाधना जितकी यशस्वी झालेली असते तितकीच त्यांची कला-साधनाही यशस्वी झालेली असते. एवढे खरे कीं अशा कांहीं अलौकिक व्यक्तींच्या बाबतींत असें दिसून येतें कीं त्यांची कलासाधना हा त्यांच्या जीवन-साधनेचा एक अविभाज्य घटक असतो; त्यांच्या कलासाधनेला त्यांच्या जीवनसाधनेने सर्वतोपरी मदत केलेली असते, अन्न पुरविलेलें असतें, सतेज बनविलेलें असतें. अशा व्यक्तींचें व्यक्तिमत्त्व त्यांच्या वाङ्मयापेक्षाही थोर असतें. व त्यामुळें त्यांच्या वाणीला एक वेगळेच प्रत्ययकारी सामर्थ्य येत असतें.

ह्या लोकोत्तर व्यक्तींनीं जीवनसाधना केलेली असते असें जेव्हां आपण म्हणतों तेव्हां त्याचा अर्थ असा कीं प्रत्यक्ष जीवनांतही त्यांची वृत्ति ही स्वयं-केंद्रित अशी कधींच नसते. तेथेंही सर्व सत्यें निर्विकल्प मनानें त्यांनीं अवलोकिलेलीं

असतात. ते जीवनांतहि स्थितप्रज्ञ असतात. ह्यामुळें कलेच्या प्रांतांत त्यांना ‘ स्वयंकेंद्रितता ’ टाळणें कठीण जात नाहीं. स्थितप्रज्ञ व प्रतिभावान् अशाच शब्दांनीं आपण त्याचे वर्णन केलें पाहिजे. आपल्या प्रतिभेच्या जोरावर कल्पना-विश्वात वावरत असतांना त्यांची ही स्थितप्रज्ञता जीवनाचें सत्य स्वरूप आपणांस सहज दाखवूं शकते. केवळ कलेच्या क्षेत्रांत त्यांची ‘ विभूति स्फुरत विश्वामाजीं पसरत ’ नसते ; ती जीवनांतच विश्वस्पर्शी, विश्वदर्शी बनलेली असते.

परंतु हे जरी खरें असलें तरी आपणास, ज्याचें लौकिक चारित्र्य श्रेष्ठ त्याची कला श्रेष्ठ व ज्याचे लौकिक चारित्र्य कनिष्ठ त्याची कला कनिष्ठ असें समीकरण माडता येत नाहीं. लौकिक दृष्ट्या श्रेष्ठ दर्जाचें चारित्र्य हें ज्याप्रमाणें कलेच्या श्रेष्ठत्वाचें गमक ठरत नाहीं त्याचप्रमाणें लौकिक दृष्ट्या कनिष्ठ दर्जाचें चारित्र्य हेंही कलेच्या कनिष्ठत्वाचें गमक ठरत नाहीं. आपण एवढेंच म्हणूं शकतों कीं श्रेष्ठ दर्जाच्या कलावंताच्या बाबतींत श्रेष्ठ दर्जाचें चारित्र्य हें कलेला महनीयता प्राप्त करून द्यावयास उपकारक ठरूं शकतें. श्रेष्ठ दर्जाचें चारित्र्य असूनही त्या कलावंताच्या पदरांत प्रतिभेचा वांटा पुरेसा पडलेला नसेल तर त्याच्या चारित्र्याचा कलेला फारसा उपयोग होणार नाहीं. प्रत्येक सत्पुरुष हा श्रेष्ठ कलावन्त होणें शक्य नाहीं. संत हा कवि असेलच असें नाहीं. ज्ञानेश्वरासारख्या संतकवींचें काव्यही श्रेष्ठ वाटतें तें ते संत होते म्हणून नव्हे ; तर ते एक श्रेष्ठ कवि होते ; त्यांची कल्पनाशक्ति ही विश्वव्यापी होती ; तिची झेंप प्रचंड होती म्हणूनच.

* * *

कलाकृतीची निर्मिति करितांना ज्याप्रमाणें कलावंताच्या मनांत केवळ एका कलाकृतीची निर्मिति करणें हाच तेवढा विशुद्ध हेतु असला पाहिजे, त्याचें सर्व लक्ष ह्याच हेतूवर केंद्रित झालेलें असलें पाहिजे, त्याचप्रमाणें कलाकृतीचा आस्वाद घेतांना रसिकानें आपली कलेकडे पाहण्याची दृष्टि देखील विशुद्ध राखली पाहिजे ; हें म्हणणें अधिक स्पष्ट करावयास पाहिजे. कलेसंबंधीं किंवा वाङ्मयासंबंधीं बोलतांना आपण प्रथम तरी आदर्श कलावंत व आदर्श रसिक ह्यांच्यासंबंधीं बोललें पाहिजे व त्यांच्या भूमिका समजावून घेतल्या पाहिजेत. ह्या दृष्टीने कलावंताच्या भूमिकेचें परीक्षण केलें असतां आपल्या हें लक्षांत

यावयाला हवें कीं आदर्श कलावंत हा आपल्या प्रत्यक्ष कलानिर्मितीच्या वेळीं केवळ कलावंत असतो; त्याची त्या वेळीं भूमिका ही केवळ कलावंताची असते. तो त्या क्षणीं राजकारणी नसतो, समाजकारणी नसतो, नीतिवादी नसतो किंवा अनीतिवादी नसतो, सत्पुरुष नसतो वा चारित्र्यहीन नसतो; ह्या सर्व इतर भूमिका ह्या आगंतुक भूमिका आहेत. कलानिर्मितीशीं त्यांचा संबंध नाहीं. जें जीवनांतील अनुभवसत्य त्या कलावंताला उत्कटपणें जाणवलेलें असतें व नवनिर्मितिक्षम अशी प्रतिभा त्याचे ठिकाणीं असल्यामुळें जें त्याला व्यक्त करावेंसें वाटत असते व व्यक्त करितां येणें शक्य असतें तें अनुभवसत्य अभिव्यक्त करणें एवढाच त्या क्षणीं त्याचा हेतु असतो. ज्या कलेच्या द्वारां तो तें सत्य व्यक्त करूं पाहत असतो त्या कलेच्या व्यवधानांनीं त्या क्षणीं त्याचें सारें चित्त व्यापलेलें असतें. तें अनुभवसत्य त्याच्या प्रतिभाचक्षूंसमोर ज्या स्वरूपांत आकारून आलेलें असतें त्या स्वरूपांत तें अभिव्यक्त करण्याची त्याची धडपड चालू असते. ह्यासाठीं कलेचीं जीं बंधनें पाळणें त्याला आवश्यक असतें तीं बंधनें तो अत्यंत कसोशीनें पाळीत असतो. ह्या वेळीं दुसरा कोणताही आगंतुक विचार किंवा दुसरी कोणतीही आगंतुक भूमिका त्याच्या कार्यात व्यत्यय आणीत नसते. हा अन्य विचार वा ही आगंतुक भूमिका तेथें अवतरली तर त्याची कलासाधना बिघडणार असते. मला वाटतें ह्यालाच कलावंताची आत्मनिष्ठा म्हणतां येईल : ही आत्मनिष्ठा म्हणजे आत्मानुभूतीशीं प्रामाणिक राहणें व कलामूल्यांवर अव्यभिचारी निष्ठा ठेवणें. ही आत्मनिष्ठा ज्या प्रमाणांत खरीखुरी असेल त्या प्रमाणांत त्याची कला ही शुद्ध ठरणार. जें अनुभवसत्य त्याला उत्कटपणें जाणवलें तें त्या कलेंत अविकृतपणें व्यक्त होणार. तेव्हां एखाद्या कलावंताच्या कलाकृतीचें निरीक्षण करितांना ती कलाकृति ही कोणत्या प्रमाणांत शुद्ध कलाकृति आहे हें पाहणें अत्यंत अगत्याचें ठरावें.

येथें एक विचार उद्भवतो. आदर्श कलावंत हा सत्यशोधक – खऱ्याखुऱ्या अर्थानें सत्यशोधक व सत्यदर्शक असला, त्याची सत्यशोधक ह्या दृष्टीनें असलेली भूमिका ही पक्षातीत असली, तरी सामान्य कलावन्ताच्या बाबतींत ते शक्य नसतें. शेक्सपिअर, कालिदास, वाल्मिकी किंवा व्यास ह्यांच्या बाबतींत असें दिसून येतें कीं ते केवळ सत्याचेंच दर्शन घडवितात. हें सत्य शक्यतों

निर्भेळ असतें. त्यांची भूमिका ही सहृदय त्रयस्थांची असते. ती पक्षातीत असते. जीवनाचें अवलोकन व चिंतन करितांना ते केवळ सत्यान्वेषकाच्या दृष्टीनेंच तें करीत आहेत ह्याची खात्री आपणांस पटत असते. जीवनांतील नानाविध स्वरूपाचीं सत्यें त्यांच्या दृष्टीस पडत असतात व जीवनाचें हें बहुरंगी बहुढंगी रूप ते व्यक्त करीत असतात. त्यांची वृत्ति ही सहृदय स्थितप्रज्ञाची असते. [येथें स्थितप्रज्ञ हा शब्द मीं एवढ्याच अर्थानें वापरीत आहें कीं त्याची प्रज्ञा ही स्थिर असते. ती विकारांच्या आधीन होत नाहीं. विचार, विकार भाव इत्यादींवर तिचा ताबा चालतो.] सर्वच कलावंतांना हें शक्य नसतें. त्याचें जीवनाचें अवलोकन हे एकांगी असण्याची शक्यता असते. जीवनाकडे ते कांहीं विशिष्ट पूर्वग्रहांनी पाहत असणें शक्य असतें. आजच्या युगांत साम्यवाद, समाजवाद ह्यांसारखे समाजजीवनाकडे पाहण्याचे जे वेगवेगळे दृष्टिकोण जन्माला आले आहेत त्यांतील एखाद्या दृष्टिकोणावर श्रद्धा, अगदीं मनापासून श्रद्धा असणारा कलावंत जीवनाकडे निर्भेळ सत्यान्वेषणाच्या दृष्टीनें पाहणार नाहीं. शेक्सपिअर जीवनव्यवहारांकडे ज्या कुतूहलानें पाहतो त्या कुतूहलानें हा मनुष्य जीवनाकडे पाहणें अशक्य आहे. ह्यानें आपल्या नेत्रांवर विशिष्ट मतप्रणालीचा चष्मा चढविलेला असल्यामुळें त्या चष्म्याच्या कांचेच जो रंग असेल त्या रंगानें रंगलेले असेंच जीवनाचें रूप त्याला दिसणार. हें रूप अजिबात असत्य आहे असें म्हणतां येणार नाहीं. परंतु त्याबरोबर हेंही लक्षांत बाळगावें लागेल कीं हें कांहीं जीवनाचें संपूर्ण सत्य नव्हे; परंतु ह्याबद्दल आपणांस त्यास दोष देतां येईल काय? मला वाटतें दोष देतां येणार नाहीं. त्याला जें अनुभव-सत्य दिसतें तें तो आपल्यापुढें मांडणार. तो प्रामाणिकपणें व निष्ठापूर्वक जर आपलें कार्य करीत असेल तर आपणांस त्याला दोष देतां येणार नाहीं. आपण फार झालें तर एवढेच म्हणूं शकूं कीं त्यानें ज्या अनुभवसत्याचें दर्शन घडविलें तें दर्शन घडविण्याच्या लायकीचे अनुभव-सत्य नाहीं, तें संपूर्ण सत्य नाहीं, ते सत्य भासत असलें तरी अंतिमदृष्ट्या तें असत्य आहे. जीवनाच्या निष्ठापूर्वक अवलोकनांतून व चिंतनातून ज्या अनुभव-सत्यांचा साक्षात्कार होतो त्यांचें दर्शन घडविण्याचा कलावंतांना हक्कच आहे. अशा कलावंतांच्या कलेंत निदान निष्ठेचें सामर्थ्य आल्याशिवाय राहत नाहीं. त्यांची कला ही आत्मानु-

भूतींतून जन्मलेली असल्यामुळें तिच्यांत एक प्रकारचा जिवंतपणा व जातिवंतपणा आपोआप येतो. एका विशिष्ट भावानुभवाची सत्यता तें आपणांस पटवून देऊं शकतात. त्यामुळें कम्युनिझमवर, सोशॅलिझमवर किंवा गांधीवादावर दृढ श्रद्धा असलेल्या प्रामाणिक कलावंतांच्या कलेंत, तिच्या प्रकृतिसिद्ध उणीवा मान्य करूनही, सामर्थ्य येतें हें कबूल करावें लागते. परंतु ही गोष्ट त्यांच्यामध्यंच जी अप्रामाणिक कलावंतांची जात असते त्यांच्या कलेत दिसत नाहीं. हे कलावंत केवळ प्रचारकी असतात ; त्यांची कला आत्मानुभूतींतून जन्माला येण्याऐवजीं केवळ प्रचारकी हेतूनें जन्माला येते. तिच्यामागें निष्ठापूर्वक केलेल्या जीवनचिंतनाचें पाठबळ नसतें. ती कारखान्यांतील मालासारखी तयार होत असते. ती भाडोत्री असते व त्यामुळें तिचें तकलादू स्वरूप पुष्कळदा पाहतां क्षणींच लक्षांत येतें.

✓ परंतु हें सर्व ओळखण्याची, लक्षांत घेण्याची योग्यता वाचक-प्रेक्षकांच्या ठिकाणीं असावी लागते. कलाकृतीकडे पाहणारा 'रसिक' हाही सदर व्यवहारांतील एक महत्त्वाचा घटक ठरत असतो व त्यामुळें 'रसिकाच्या' म्हणजे आस्वादकाच्या दृष्टीनेंही ह्या प्रश्नाची चिकित्सा करावी लागते. कलाकृतीचा आस्वाद घेऊं पाहणारा जो रसिक त्याची तरी भूमिका काय असते? त्याची कलेकडे पाहण्याची दृष्टि तरी विशुद्ध असते काय? कलावंताच्या बाबतींत जसें आपण म्हटलें कीं त्याचा अनुभवसत्याचें विशुद्ध दर्शन हा असावा, त्यानें कलेशीं व्यभिचार करूं नये, कलामूल्यांशीं स्वार्थपर तडजोड करूं नये, कलेच्या प्रांतांत शिरतांना कोणत्याही आगंतुक हेतूंचा शिरकाव आपल्या मनोकाशांत होऊं देऊं नये, कल्पना-विश्वांत विहार करितांना आपल्या अनुभवातला जो स्वार्थपर, व्यक्तिगत असा भाग त्याचा त्याला विसर पडावा, त्याच्या कलानिर्मितीच्या कार्यांत कोणत्याही प्रकारचा स्वार्थपर, खाजगी, वैयक्तिक स्वरूपाचा हेतु असूं नये—डोकावूंही नये, परमेश्वराप्रमाणें तो आपल्या कलाकृतींत असूनही तिच्यापासून वेगळा, अलिप्त असावा—त्याचप्रमाणें, अगदीं त्याचप्रमाणें आपण ह्या वाचक, आस्वादक, रसिकाबाबतही कांहीं म्हणणार नाहीं काय? आदर्श कला ही आदर्श रसिकांशिवाय शक्य तरी आहे काय?

तेव्हां कलेचा आस्वाद घेऊं पाहणारा जो रसिक त्याचीही कलेकडे पाहण्याची दृष्टि तितकीच विशुद्ध असली पाहिजे असेंच आपण म्हटलें पाहिजे. आपण कलेकडे कोणत्या अपेक्षेनें पाहत आहोंत हा प्रश्न त्याने आपल्या मनास सदैव विचारला पाहिजे. चित्राकडे पाहतांना आपण काय पाहत असतों, चित्र पाहत असतों कीं चित्राचा विषय पाहत असतों, आपण जेव्हां संगीत श्रवण करीत असतों तेव्हां आपण आपलें लक्ष 'संगीता'वर केन्द्रित करीत असतों कीं तें संगीत ज्या 'गाण्यां'तून प्रगट होत असतें, त्या विशिष्ट अर्थबद्ध 'गाण्यां'वर केन्द्रित करीत असतों, एखाद्या कादंबरीच्या, कथेच्या वा नाटकाच्या परिशीलनानें आपणांस जो आनंद होत असतो त्या आनंदांत आपल्या खाजगी विकारांची, सुप्त इच्छांची अप्रत्यक्ष तृप्ति वा चाळवाचाळव झाल्यानें होणाऱ्या स्वार्थपर आनंदाचा भाग कितपत असतो व कांहीं अनुभव-सत्यांच्या कलाद्वारां घडलेल्या सुसंगत दर्शनानें झालेल्या आनंदाचा भाग कितपत असतो, इत्यादि प्रश्न आपण आपल्या मनास सदैव विचारले पाहिजेत. ह्या प्रश्नाच्या उत्तरावरच आपल्याला कलास्वादानें होणाऱ्या आनंदाचें स्वरूप कोणत्या प्रकारचें आहे, तो खरोखर कलानंद आहे की दुसराच कोठला तरी स्वार्थपर आनंद आहे ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें अवलंबून राहतील.

कला आणि स्वातंत्र्य : एक विचार

कलेच्या संदर्भांत मी जेव्हां स्वातंत्र्य ह्या कल्पनेचा विचार करितों तेव्हां कलानिर्मितीच्या कांहीं प्रक्रिया लक्षांत घेऊन हा विचार करणे आवश्यक आहे असें मला एकसारखें वाटते. कलेचा जन्म प्रत्यक्षाच्या किंवा वास्तवाच्या अनुभूतींतून होत असला तरी प्रत्यक्षाला किंवा वास्तवाला कल्पनेच्या पातळीवर नेल्याखेरीज कलेचा अवतार अशक्य असतो. प्रत्यक्षाला कल्पनेच्या पातळीवर नेण्याचें कार्य कल्पनाशक्तीचे ; कलावंताची कल्पनाशक्ति हें कार्य तर करितेच, परंतु हें कार्य करीत असतांनाच ती दुसरेंही एक महत्त्वाचें कार्य करीत असते. जेव्हां ही प्रत्यक्षाची अनुभूति कल्पनेच्या पातळीवर येऊं पाहत असते म्हणजेच तिचीं स्थल, काल, नाम, रूपादींचीं बंधनें नाहींशीं होऊन तिचें व्याप्तीकरण होत असतें, तिचें एका उत्कट अनुभवसत्यांत रूपांतर होत असतें व तिला कलाविषय बनण्याची जणूं पात्रता येत असते तेव्हांच त्या कलावंताच्या प्रतिभेला तिच्यामध्यें एक चित्राकृति (Pattern) दिसूं लागलेली असते व ही चित्राकृति आपण व्यक्त केली पाहिजे असें त्यास वाटूं लागलेलें असतें. कलावंताची कल्पनाशक्ति एकाच वेळीं ह्या दोन गोष्टी साधीत असते. ज्या प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीनें

कलावंताला अस्वस्थ करून सोडलेले असतें त्या प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला कल्पनेच्या पातळीवर नेणे आणि तिला अशा रीतीने कल्पनेच्या पातळीवर नेत असतांच तिच्यांत सामावलेल्या चित्राकृतीचें रूप ओळखणें व ती अभिव्यक्त कशी करितां येईल ह्याचा विचार करणें. हीं दोन्ही कार्ये जवळजवळ एकाच वेळीं कलावंताच्या प्रतिभेकडून होत असतात. प्रत्यक्ष अभिव्यक्तीचें कार्य ह्या नंतरचें. ही अभिव्यक्ति म्हणजे अर्थातच त्या प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीची अभिव्यक्ति नव्हे, तर ही अनुभूति प्रतिभेच्या साहाय्यानें कल्पनेच्या पातळीवर गेल्यावर तिच्यांत जी चित्राकृति कलावंताला जाणवली तिची अभिव्यक्ति ; प्रत्यक्ष कलानिर्मितीचें कार्य होत असतांना ह्या चित्राकृतीवर कलावंताचे प्रतिभाचक्षू जणूं खिळलेले असतात व ती चित्राकृति यथोचितपणे निर्माण झाल्याखेरीज आपलें कलानिर्मितीचे कार्य संपलें आहे असें त्याला वाटतच नाहीं.

मला वाटतें कलावंताच्या कलानिर्मितीच्या ह्या कार्यात ज्या ज्या गोष्टी व्यत्यय आणतात त्या त्या गोष्टी त्याज्यच समजल्या पाहिजेत. असल्याच एक दोन गोष्टींचा आपण विचार करूं : आपण असे पाहिले कीं प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला कल्पनेच्या पातळीवर नेल्याखेरीज कलानिर्मिति अशक्य आहे ; परंतु थोडा अधिक विचार केला तर हें लक्षांत येईल कीं प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला केवळ कल्पनेच्या पातळीवर नेऊन कलानिर्मितीचें कार्य साधणार नाहीं, तर कलानिर्मितीचें हे कार्य संपूर्ण होईपर्यंत ही कल्पनेची पातळी कलावंताने अबाधित राखणे अत्यावश्यक असतें. ह्या बाबतींत यत्किंचितहि धरसोड चालावयाची नाही ; ही धरसोड त्या कलाकृतींत विसंवाद निर्माण केल्याखेरीज राहत नाहीं व तिचीं कलामूल्यें कलुषित केल्याखेरीज राहत नाहीं. प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला कल्पनेच्या पातळीवर नेणें ही गोष्टही सोपी नव्हे. त्याला खऱ्याखुऱ्या प्रतिभेची जरूरी लागत असते. तेव्हां प्रत्यक्षाला कल्पनेच्या पातळीवर नेणें म्हणजे वास्तवाच्या अनुभूतीचें प्रतिभेच्या साहाय्याने कलाविषयांत रूपांतर करणें जसें कित्येक कलावंतांना जमत नाहीं तसेंच कलानिर्मितीचें कार्य अगदीं शेवटास जाईपर्यंत ही कल्पनेची पातळी अबाधित राखणें हेंही अनेक कलावंतांना जमत नाहीं. प्रत्यक्ष कलाकृतीची निर्मिति होत असतांना ते ह्या पातळीवरून हळूच, पुष्कळदा स्वतःला न कळत देखील, प्रत्यक्षाच्या पातळीवर येतात व अगदीं ह्याच

क्षणीं त्यांची कलासमाधी भंग झाल्याचा व त्यामुळेंच त्यांच्या लेखनांत कलाहीनता आल्याचा बोंचक प्रत्यय आपल्याला येतो. मी असें म्हणेन कीं येथें कलावंतानें कल्पनेच्या पातळीवर वावरण्याचें कलेचें अंगभूत असें जें स्वातंत्र्य त्यालाच आपल्या हातानें नष्ट केलेलें असतें : खराखुरा कलावंत हें कलेचें एका विशिष्ट पातळीवर राहण्याचें स्वातंत्र्य अबाधित राखण्याचीच सदैव खटपट करील; आपल्या खऱ्याखुऱ्या प्रकृतीप्रमाणे वागण्याच्या कलेच्या ह्या स्वातंत्र्याला बाधा आणणें म्हणजे कलेशीं व्यभिचार करणें होय असेंच तो म्हणेल व त्यापासून परावृत्त होईल. परंतु कित्येक कलावंतांना कलेशीं व्यभिचार करण्याचा ह्या मोह आवरत नाहीं; कलासमाधीचा भंग करूं पाहणाऱ्या कित्येक गोष्टी त्यांना अत्यंत मोहक वाटतात व ह्या असल्या मोहक गोष्टी त्यांच्या कलासाधनेच्या मार्गांवर नेहमींच इतस्ततः विखुरलेल्याही असतात : लोकांची मागणी, टीकाकारांची मागणी, विशिष्ट मतप्रणालींची मागणी, राजसत्तेची मागणी, प्रकाशकांची मागणी, पारंपारिकतेचीं मागणी, असल्या अनेक मागण्या, अनेक अपेक्षा, त्यांना प्रत्यहीं मोह घालीत असतात. आपण संपादन केलेलें ज्ञान, आपण जमा केलेली माहिती ह्यांचाही कलाहीन उपयोग करण्याचा मोह प्रबल असतो. ह्यांतील कांहीं मोह टाळण्यासारखे असले तरी कांहींचें आकर्षण जबरदस्त असते. त्यामुळे तात्कालिक लोकप्रियतेचें भरघोस माप पदरांत पडण्याची शक्यता असते. ह्यापैकीं कोणत्याही मोहाला किंवा दडपणाला कलावंत बळी पडला तरी त्याची कलासमाधि भंग पावणार असते. ज्या एका विशिष्ट पातळीवरून कलानिर्मिति व्हावयाला हवी ती पातळी अथपासून इतीपर्यंत सुसंगत राखणें त्याला अशक्य होतें : तो एकाच वेळीं भिन्नभिन्न पातळींवर जणूं राहण्याचा प्रयत्न करूं लागतो व हा त्याचा प्रयत्न कलादृष्टया स्वाभाविकच अयशस्वी होतो.

कलानिर्मितीचें कार्य जर व्यवस्थितपणें घडावयाचें असेल तर कलावंतानें आपल्या कलासमाधीला जपणें किती आवश्यक आहे हें सांगण्याची आवश्यकता नसावी. कलावंत कलानिर्मिति करितो म्हणजे त्याच्या प्रतिभेचा चिंतनविषय झालेल्या व कलाविषय बनलेल्या एका विशिष्ट उत्कट जीवनानुभावांतील चित्राकृति तो व्यक्त करूं पाहत असतो हें मीं वरच स्पष्ट केलें आहे. ही चित्रा-कृति त्याच्या विशिष्ट प्रकृतीनुसार त्याला जाणवतें; तो ज्या वृत्तीनें जीवनाकडे पाहील त्या वृत्तीवर

व त्याच्या सौंदर्यदृष्टीवर ही त्याला जाणवणारी चित्राकृति अवलंबून राहील. परंतु हिनेंच तों वेडा होतो व हीच तो अभिव्यक्त करूं पाहत असतो. प्रत्यक्ष कलानिर्मितीच्या वेळीं त्याचें मन ह्याच चित्राकृतीनें संपूर्णपण व्यापून राहिलेलें असतें व ती कशी व्यक्त होणार ह्याचीच विवंचना करीत असतें. ही सर्व प्रक्रिया नीट लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न केला तर कलानिर्मितीच्या कार्यांत दुसऱ्या कोणत्याही प्रकारच्या आगंतुक गोष्टींना कसें यत्किंचितही स्थान नसतें तें लक्षात यावयाला हवें. तूं अमूक वृत्तीनें जीवनाकडे पाहा, अमुक प्रकारची सौंदर्यदृष्टि संपादन कर, अमुक प्रकारच्या आकृतींनाच जन्म दे असें कलावंतांना सागणें म्हणजे कलेच्या प्रकृतीबद्दल अज्ञान – नव्हे अनादर व्यक्त करणें आहे. कितीहि मोठ्या उच्च आणि उदात्त हेतूंनी प्रेरित होऊन आपण असें कलावंतांना सांगत राहिलों तरी त्यापासून कलेचा फायदा नाहीं. उलट वरच मीं सूचित केल्याप्रमाणे कित्येक कलावंत ह्या मोहांना बळी पडत असल्यामुळे झालें तर त्यापासून कलेचे नुकसानच आहे.

बालकवि आणि केशवसुत, इंदिरा संत आणि विंदा करंदीकर, गंगाधर गाडगीळ आणि व्यंकटेश माडगूळकर ह्यांपैकीं प्रत्येकाची लेखन-प्रकृति ही वेगळी आहे, स्वतंत्र आहे. ह्या आपापल्या प्रकृतीनुसार जीवनानुभवाचा ते विचार करितांना दिसतात, त्या जीवनानुभवाला कलाविषयांत रूपांतरित करितात; ह्या प्रकृतीनुसारच त्यांना त्या जीवनानुभवांमधील कांहीं चित्राकृति जाणवतात व ह्या चित्राकृतींच्या जाणिवेने ते अस्वस्थ होतात आणि त्यांची शब्दाच्या द्वारा अभिव्यक्ति करूं पाहतात. आपल्याला ह्या कलावंतांच्या अनेक ललितकृति आनंदून सोडतात; ह्या ललित कृतींमधून वृत्तींची किती विविधता आपल्या नजरेस पडते! आपणांस ज्या ह्या त्यांच्या कृतींनीं आनंद दिलेला असतो त्यांचें जर पृथक्करण केलें तर असेंच दिसून येईल कीं प्रथम आपल्या प्रकृतीनुसारच का होईना परंतु प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला कल्पनेच्या पातळीवर नेणें त्यांना साधलेलें असतें. ह्याच पातळीवर ते, त्या संपूर्ण ललित-कृतीची निर्मिति होईपर्यंत अगदीं सहजपणें राहिलेले असतात: कोणत्याही प्रकारच्या आगंतुक गोष्टींनीं त्यांचें लक्ष विचलित झालेलें नसतें व शेवटीं ते जी चित्राकृति तद्द्वारां निर्माण करूं पाहत असतात ती त्यांच्या त्या लेखनांतून जणूं आपोआपच

ह्वें तें रूप घेऊन अवतरत असते. त्यांच्या ह्या ललितकृतींच्या बाबतींत आपण असेंच म्हणूं कीं त्यांची निर्मिति कलानिर्मितीच्या खऱ्याखुऱ्या प्रक्रियेनुसार झालेली असते. कला ही तेथें आपल्या खऱ्याखुऱ्या प्रकृतीनुसार अवतरलेली असते. तिचें स्वातंत्र्य संपूर्णपणें अबाधित राहिलेले असतें. कलेचा विचार करितांना आपण ह्याच स्वातंत्र्याचा मुख्यत्वेंकरून विचार केला पाहिजे.

कला-वाङ्मयांतील दोन प्रवृत्ति

जीवनाच्या इतर क्षेत्रांप्रमाणे कलेच्या क्षेत्रातही स्वातंत्र्य आणि सुव्यवस्था ह्या दोन तत्त्वाचा समतोल साधावा लागत असतो. जिला आपण आदर्श समाजस्थिति असें म्हणतो त्या समाजस्थितींत प्रत्येक व्यक्तीला आचारविचारांचें संपूर्ण स्वातंत्र्य दिलेले असूनही सुव्यवस्था अबाधित राखलेली असते. सुव्यवस्था म्हटली म्हणजे बंधनें आलींच; परंतु आदर्श समाजव्यवस्थेमध्यें हीं बंधनें व्यक्तिविकासाला बाधक ठरूं नयेत, उलट पोषक ठरावींत, अशी व्यवस्था केलेली असते. म्हणजे असे कीं बंधनें असतात; परंतु तीं असूनही जाणवूं नयेत असेंच त्यांचें स्वरूप असतें. ती अपरिहार्य आहेत, त्यांजवर व्यक्तित्व-विकास व समाजहित हीं अवलंबून आहेत, ह्याची जाणीव समाजाच्या सर्व सुबुद्ध घटकांमध्यें असते. अर्थात् ही तारेवरची कसरत आहे व जी संस्था, जो समाज ही तारेवरची कसरत करून दाखवितो तो अधिकांत अधिक सुखी होतो, असें समजावयाला हरकत नसावी.

परंतु सर्वसाधारणपणे ह्या दोन प्रवृत्तींमधील सुसंवाद आपल्या नजरेस पडण्याच्या ऐवजीं त्यांजमधील झगडाच आपणांस बहुधा सर्वत्र दिसून येतो.

समाजांत सुव्यवस्थेच्या नांवाखालीं व्यक्तिस्वातंत्र्याची गळचेपी तरी होत असते किंवा स्वातंत्र्याच्या नांवाखालीं स्वैराचार व बेबंदशाही तरी माजत असते. निरनिराळ्या समाजांत ह्या दोहोंतील अत्यावश्यक ठरत असलेली समधातता कोणत्या ना कोणत्या तरी कारणानें नष्ट झाल्यामुळें वेगवेगळ्या स्वरूपाचे प्रश्न उपस्थित झालेले असतात व त्यांतून असंतोष, कलह, इत्यादींचा उद्भव होत असतो. विचारी पुरुष ही समधातता कशी साधता येईल ह्याचा आपापल्या परीनें शोध करीत असतात व कित्येक अडाणी, कित्येक संधिसाधू त्यांचे हे प्रयत्न आपल्या कृतींनीं हाणून पाडीत असतात आणि अशा प्रकारच्या परिस्थितीचा स्वतःच्या फायद्यासाठीं उपयोगही करून घेत असतात.

जगाच्या इतिहासाकडे पाहिलें तरी असेंच दिसून येतें कीं कधीं एखादा समाजच्या समाज सुव्यवस्थेच्या नांवाखालीं आपल्यावर लादलीं गेलेलीं हरतऱ्हेचीं बंधनें तोडून टाकण्यासाठीं धडपडत असतो व वेळ येतांच तीं तोडून मोकळाही होतो; तर कधीं अशा रीतीनें सर्वतोपरि विमुक्त झालेल्या समाजात तदनंतर जी बजबजपुरी माजत असते, अनागोंदी कारभाराला तेथें जो ऊत येऊं पाहत असतो व सगळीकडे जो एक प्रकारचा 'हम् करे सो कायदा' असला प्रकार दिसून येऊं लागतो त्याला आळा घालण्याचे व त्यांत काहीं तरी व्यवस्था निर्माण करण्याचे प्रयत्न चालू असतात; ह्या प्रयत्नाना कालांतरानें यश येतें असें दिसतें. परत एक प्रकारची व्यवस्था—जिला सुव्यवस्था म्हणतां येईलच असें नाहीं—प्रस्थापित केली जाते. ती थोडा वेळ नांदते. परंतु थोडी नांदते न नांदते व तिला आकार येऊं लागतो न लागतो तोंच तिचीं बंधनें परत जाचक होऊं लागतात. परत असंतोष निर्माण होतो व ही व्यवस्था बदलण्याचे विचार सर्वत्र बळावूं लागतात ह्या सर्व गोष्टींकडे पाहून मग असें वाटतें, कीं मनुष्याची प्रकृतीच अशी आहे काय कीं त्यानें आपली शक्ति एक तर आपल्याभोंवतीं असलेलीं बंधनें तोडून टाकण्यासाठीं तरी सदैव खर्च करीत असावें, किंवा सैरावैरा धावूं पाहणाऱ्या आपल्या जीवनाला आळा घालण्यांत तरी खर्च करीत असावे. ह्या दोहोंपैकीं एका व्यवसायांत तो सदैव गढून गेल्यासारखा दिसतो. त्याची शक्ति जणूं ह्यांतच खर्चीं पडत असते. अगदीं क्वचित् तो ह्या दोहोंचा थोडाबहुत समन्वय साधतांना आढळतो व हे असे

क्षण एका अपूर्व सौंदर्यदीप्तीनें उजळून निघाल्यासारखे भासतात. मानव-समाजाच्या इतिहासांत असे कालखंड किती झाले ह्याची मोजदाद करितां येण्यासारखी आहे.

परंतु हें जरी खरें असलें तरी आणखीही एक गोष्ट तितकीच खरी आहे. बंधनें निर्माण करण्यांत, तीं आनंदानें स्वीकारून कांहीं काळ नांदण्यांत व तीं जाचक होतांच तोडून टाकण्यात मानवी शक्ति जरी बरीचशी एकसारखी खर्ची पडत असली तरी ती शक्ति संपूर्णपणें वाया गेलेली नसते. ह्या व्यवहारांत मानवाच्या हातांत कांहीं तरी चांगलें हें सतत पडतच असतें. प्रत्येक नवी पिढी ही मागल्या पिढींतून जन्मास येत असतांना आपल्याबरोबर मागल्यांनीं अनुभवानें संपादिलेला थोडाबहुत शहाणपणा किंवा त्या शहाणपणाचा थोडाबहुत अंश तरी घेऊन येतच असते. ह्या शहाणपणाच्या अंशांची गंगाजळी एकसारखी हळुहळू सांचतच गेली आहे. जीवनांतील शाश्वत मूल्यांची जाणीव मानवाला ह्या गंगाजळींतूनच झालेली आहे. समाजनीतीचीं अचल तत्त्वें म्हणून ज्या तत्त्वाना आज समजण्यांत येते त्यांचेंही ज्ञान आपणांस ह्या अखंड विरोधविकासांतूनच झालेलें आहे. (जीवनाप्रमाणे कलावाङ्मयाची प्रगति ह्याच अखंड विरोधविकासातून होत असते. जीवनतत्त्वांप्रमाणें कलावाङ्मयांतील अचल तत्त्वाची गंगाजळीही ह्याच विरोधविकासातून साचत गेलेली असते.)

प्रत्येक नवी पिढी ही कांहीं बाबतींत मागल्या पिढीपेक्षां अधिक शहाणी असणें अपरिहार्य आहे; परंतु प्रत्येक नवी परिस्थिति ही आपल्या प्रकृतीप्रमाणे नवीं, सुरुवातीला अत्यावश्यक व आकर्षक, उपयुक्त व हितकारक वाटणारीं परंतु पुढें कालमानाप्रमाणें विकासाला जाचक ठरणारीं बंधनें निर्माण करीत असल्यामुळें, प्रत्येक नव्या परिस्थितींत हें अनुभवाने मिळविलेलें शहाणपण सर्वस्वी पुरें ठरत नाहीं; तेंही तोकडें पडल्याशिवाय राहत नाहीं. वर सुचविल्या-प्रमाणें एवढें मात्र खरें कीं अशाही परिस्थितींत समाजाच्या इतिहासांत असे कांहीं कालखंड येतात कीं ज्या वेळीं कांहीं विशिष्ट तत्त्वांचा उदय होऊन त्यांचा ' पूर्णोत्थापनकाल ' झालेला असतो; हा त्यांचा ' पतनप्रारंभ ' होण्यापूर्वीचा काल असतो व तो त्यांतल्या त्यांत अधिक सुखाचा काल ठरतो.

कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रांत जवळजवळ हेच दिसून येतें. आपणावर लादलीं गेलेलीं आणि आपल्या नवनव्या अनुभूतींच्या सहजाभिव्यक्तीला म्हणजे कलावाङ्मयाच्या सहज विकासाला अडथळा करणारीं बंधनें तोडून टाकण्यासाठीं तरी कलासेवकांचे आणि वाङ्मयसेवकांचे प्रयत्न चालू असतात किंवा नव्यानें हाताशीं आलेल्या, गवसलेल्या अनुभूतींना, कल्पनांना, रीतींना, विचारांना, भावविषयांना रूप देण्याचा, त्यांत व्यवस्था लावण्याचा प्रयत्न त्यांचेकडून प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणें होत असतो. ह्यांतूनच पुढे ह्या सर्वांचें ‘ तंत्र ’ निर्माण होणार असतें व हेंच ‘ तंत्र ’ कालांतराने त्यांना अपायकारक ठरणार असतें. वाङ्मय आणि कला ज्या बंधनांतून स्वतःची सोडवणूक करून घेऊं इच्छित असतात त्या बंधनांच्या स्वरूपासंबंधीं विचार केला तर असेंच आढळून येतें कीं तीं बंधने त्यांनींच केव्हां तरी स्वतःवर लादून घेतलेलीं असतात. तीं त्यांजवर इतरांनीं लादलेलीं नसतात. त्यांच्या निर्मितीच्या वेळीं तीं कलावाङ्मयाला उपकारक वाटलेलीं असतात. छंदांचें बंधन कवितेवर लादलें कोणीं ? कवींनींच. परंतु तेच बंधन जेव्हां त्याच्या प्रतिभेच्या सहजाभिव्यक्तीला बाधक ठरूं लागलें तेव्हां त्यांनीं मुक्तछंदाचा अवलंब केला. अलंकाराची आवश्यकता त्यांनाच भासली. आपण जे कार्य करूं पाहत आहोंत त्यांत अलंकारांना निश्चित महत्त्वाचें स्थान आहे हे त्यांना स्वानुभवावरून पटले म्हणून त्यांनीं त्यांचा भरपूर उपयोग केला; परंतु ज्या क्षणीं ह्या अलंकारांच्या भाराखालीं कविता वांकली, तिच्या जीवनकार्यालाच अडथळा होऊं लागला, तेव्हां त्यांनीं हे ओझें बाजूला टाकलें व ‘ अलंकार ’ ह्या कल्पनेचें ‘ कवितें ’ तील स्थान काय ह्याचा नव्यानें विचार केला. कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांतील अनेक साधनरूप ठरणाऱ्या अंगांचा इतिहास असाच आहे. वाङ्मयाच्या किंवा कलेच्या सहज विकासाला हीं साधनरूप ठरणारीं अंगें अत्यंत उपकारक आहेत असेच तत्संबंधीं एके काळीं प्रत्यक्ष अनुभवानें कलासेवकांचें व वाङ्मय-सेवकांचें मत झालेलें असतें; म्हणूनच ह्या साधनरूप अंगांचा मूलतः अवतार झालेला असतो; त्यांची जोपासना, त्यांची वाढ ह्याच उद्देशानें झालेली असते व कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत त्यांना जें पुढें नसतें महत्त्व येतें तेंही प्राप्त व्हावयाला हीच विचारसरणी मूलतः कारण

झालेली असते. परंतु आपलें दुर्दैवच असें आहे कीं साधनें हीं साधनें म्हणून फारच थोडा वेळ राहतात; तीं बोलतां बोलतांच साध्याच्या जागीं मिरवूं लागतात. तपशील हा तत्त्वालाच खाऊं लागतो. नियंत्रणें हींच साध्यरूप ठरूं लागतात. अगदीं तसेंच ह्या कलावाङ्मयांतील साधनरूप अंगांचे होत असतें. तीं कलावाङ्मयाच्या सहजाभिव्यक्तीला, विकासाला कधीं बाधक ठरतील ह्याचा नियम नसतो. कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांतील नव्या प्रवृत्तींचा जन्म पुष्कळदा ह्याच बोचक जाणीवेंतून होत असतो. सुव्यवस्था निर्माण करण्यासाठीं चाललेल्या खटपटीचें पर्यवसान स्वातंत्र्येच्छा निर्माण होण्यांत होते.

इंग्रजींत ज्याला कला आणि वाङ्मयाच्या अवनतीचा काळ (Decadence) असें म्हणतात त्या काळात आपणांस कोणतें दृश्य दिसते? ह्या काळांत आपणांस वरवर पाहता कला आणि वाङ्मयाचा विकास झाल्यासारखा वाटतो. हा विकास नसून केवळ विस्तार असतो. कला आणि वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत अनेक कृति जन्माला आलेल्या असतात. ह्या कृतींच्या ठिकाणीं वरवरची झिलई असते. नियमबद्धता असते. त्यांत कारागिरीचा उच्चांक गांठलेला असतो. एक प्रकारच्या समृद्धीचा आभास त्यामधून होत असतो; परंतु इतकें असून कलेच्या दर्शनानें होणारे समाधान ह्या कृतींच्या दर्शनानें वा परिशीलनानें होत नाहीं; ह्या कृतींच्या मध्यें एक प्रकारची निर्जीवता असते. त्यांचें अस्तित्वच अर्थशून्य भासते. त्यांचा जन्म केवळ अनुकरण-प्रवृत्तींतून झालेला असावा असे एकसारखें वाटूं लागतें. प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या कलाकृतीच्या निर्मितीच्या प्रक्रियेत एक प्रकारची अपरिहार्यता असते. ती कलाकृति अगदीं अपरिहार्यपणें जन्माला आलेली आहे हें आपणांस जाणवत असतें. तसें येथें जाणवत नाहीं. ह्या कृतींची अपरिहार्यता आपणांस पटत नाहीं. म्हणूनच त्या आपणांस हेतुशून्य व अर्थशून्य वाटूं लागतात. आपलें अस्तित्व त्या आपणांस पटवून देऊं शकत नाहींत. म्हणूनच त्या केवळ अनुकरण-प्रवृत्तींतून जन्माला आलेल्या असाव्यात काय असा आभास होतो. त्यांची अधिक परीक्षा करूं लागलों कीं त्यांचा अवतार केवळ विशिष्ट संकेतांचें ततोतंत पालन करण्याच्या प्रवृत्तींतून झालेला आहे हें लक्षांत येतें. ज्या आतरिक प्रेरणेंतून खरीखुरी कलाकृति जन्माला येते व तिचें रूप तिला मिळतें त्या आंतरिक प्रेरणेची जाणीव ह्या कृतींचा आस्वाद घेत असतां

तद्वारां आपणांस होऊं शकत नाहीं. ह्या कृतींच्या जीवनांत सर्वत्र सांकेतिकताच धुमाकूळ घालतांना दिसते. त्यामुळेंच खऱ्याखुऱ्या कलाकृतीच्या ठिकाणीं आपलें मन एकदम अस्वस्थ करून सोडण्याची जी शक्ति असते ती ह्या कृतींमध्यें आढळत नाहीं. त्यांत कारागिरीचा उच्चांक गांठलेला असतो, परंतु त्याबरोबरच कलातत्त्व मात्र जवळजवळ संपूर्णपणें लयाला गेल्यासारखें दिसतें.

सातव्या आठव्या शतकानंतर निर्माण झालेल्या संस्कृत वाङ्मयाचें स्वरूप बव्हंशीं असेंच आहे. वाङ्मयाच्या स्वरूपासबंधींच्या वेगवेगळ्या अर्थशून्य संकेतांनीं हें वाङ्मय बुजबुजलेलें आहे. त्यांत तत्पूर्वीच्या वाङ्मयांतील जोम, सामर्थ्य, नवसौंदर्यदर्शनाची दुर्दम्य इच्छा दिसून येत नाहीं. उलट कला-कुसरीचा, कारागिरीचा उच्चांक गांठण्याचा मात्र प्रयत्न दिसतो. म्हणूनच तें निर्जीव भासतें. मुंबईजवळील घारापुरी येथील शिल्प आणि वेरूळमधील जैन गुंफांमधील शिल्प ह्यांचीं स्मृति-चित्रें डोळ्यांपुढें आणलीं कीं खरी कला आणि कलेची नक्कल ह्यांमधील फरक मनाला चांगलाच जाणवतो. घारापुरीमधील त्रिमूर्तीत आणि तिच्या आवतींभोवतींच्या शिल्पांत नव-निर्मितीचें तें रसिकाला अस्वस्थ करून सोडणारें सौंदर्य व सामर्थ्य आपणांस दिसतें; त्या कलेंत कोठला तरी मोठा आशय व्यक्त करण्यासाठीं चाललेली कलावंतांची धडपड आपणास दिसून येते व ह्या प्रयत्नांत त्यांना आलेलें यश पाहून आपलें चित्त थरारून जातें. वेरूळमधील जैन गुंफांतील शिल्पांत—इंद्रसभेंत—विलक्षण कलाकुसर दिसते. कारागिरीचा उच्चांक गांठल्यासारखा भासतो. परंतु नव-निर्मितीचा मागमूसही लागत नाहीं. सर्वत्र निर्जीव अनुकरणप्रवृत्तीच बळावलेली दिसून येते. त्यामुळें डोळ्यांचें पारणें फिटलें तरी चित्ताचें समाधान होत नाहीं. निरनिराळ्या कलाक्षेत्रांतील अशीं अनेक उदाहरणें घेतां येतील. मराठी वाङ्मयांतील ज्ञानेश्वर, नामदेवांचा काळ हा नव-अनुभूतींच्या आविष्काराचा काळ आहे. ह्या काळांतील जनाबाई, नामदेव, चोखामेळा, गोरा कुंभार, मुक्ताबाई, इत्यादींच्या काव्यांतून जिवंत अनुभूतीचा सर्वत्र साक्षात्कार होतो. त्यांतील भावसौंदर्य हें हृदयाला चटका लावतें; परंतु तेंच वामनपंडित, नागेश, विठ्ठल, इत्यादि पंडित-कवींच्या कालखंडांत प्रवेश केला व त्यांच्या काव्याचें परिशीलन करूं लागलों कीं त्यांतील कलाकुसर ही किती निर्जीव आहे ह्याची

जाणीव होते. संस्कृत वाङ्मयांतील जे आदर्श ह्या पंडित-कवींनीं आपल्या डोळ्यांपुढें ठेवलेल आढळतात तेच मुळांत कलाशून्य (decadent) असल्यामुळें त्यांच्या अनुकरणातून निर्माण झालेलें हे वाङ्मय केवळ अर्थशून्य कारागिरीचें प्रदर्शन करण्यापलीकडे फारसें कांहीं साधतांना दिसत नाहीं. वाङ्मयाचा विकास थांबून त्याच्या केवळ विस्ताराला महत्त्व कसें येतें हें पाहण्यासाठीं केशवसुत-बालकवीनंतर आलेल्या रविकिरणमंडळाच्या काळांतील कवींच्या कृतींकडे रसिकानीं लक्ष दिल्यास पुरें.

अशाच वेळीं नव-कलेचा व नव-वाङ्मयाचा उदय होण्याची शक्यता असते. कलेची जागा कारागिरी केव्हां घेऊं लागते हें प्रथम प्रथम लक्षांतही येत नसतें; प्रथम प्रथम विस्तारालाच विकास समजण्यांत येत असतें; परंतु एक क्षण असा येतो कीं कोणाला तरी ह्या प्रक्रियेची अर्थशून्यता जाणवते; कोणाचें तरी असमाधान शिगेला पोंचते : कोणाला तरी ह्या वातावरणात श्वासोच्छ्वास करणें अशक्य होऊन बसतें : सांकेतिकतेच्या पसाऱ्यांत कलातत्त्वांची गळचेपी होत आहे ह्याची कल्पना येते : येथेंच बंडाचें बी पडतें : ह्यानंतर तें हळुहळू रुजून त्याचा वृक्ष व्हावयाला वेळ लागत नाहीं. ही नवी कला व हें नवें वाङ्मय जुन्यातूनच उद्भवलेलें असतें; परंतु तसे करितांना सांकेतिकतेच्या, पारंपरिकतेच्या बंधनाची कात त्यानें मागें टाकून दिलेली असते व नवी कात धारण केलेली असते. आपल्या प्रकृतीनुसार आपले रूप ही कला व हें नवें वाङ्मय बनवीत असतें. ह्याचा विकास होणार असतो. हा विकास कोठवर होतो, कोठें तो खुंटतो, कोठून त्याला परत केवळ अर्थशून्य विस्ताराचें स्वरूप प्राप्त होतें हें पाहणें कलावाङ्मयाच्या इतिहासाच्या दृष्टीने मोठे बोधप्रद ठरतें.

मला वाटतें, कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रांत दिसून येणाऱ्या स्वातंत्र्य आणि सुव्यवस्था ह्या ज्या दोन प्रवृत्ति, त्यांनाच 'रोमॅंटिक' व 'क्लासिक' ह्या नांवानीं संबोधिलें जात असावें. ह्या प्रवृत्तींचा उदयास्त कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत चक्रनेमिक्रमेण चालूच असतो. स्वातंत्र्य-प्रवृत्तींतून स्वातंत्र्य-आभासाची प्रवृत्ति (Pseudo-romantic) जन्माला येणें आणि सुव्यवस्था प्रवृत्तींतून निर्जीव नियमबद्धतेचा अवलंब करणारी प्रवृत्ति (Pseudo-classic) जन्माला येणें

अपरिहार्य असतें. अमुक एका कालखंडांत ह्यांपैकीं कोणत्या प्रवृत्तीचें वर्चस्व दिसतें ते आपण त्या कालखंडांतील वाङ्मयाच्या स्वरूपावरून जाणूं शकतो व ह्या दृष्टीनें विचार केला असतां कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रांतील जुन्या-नव्या संबंधींचे झगडे हे एका दृष्टीनें अर्थशून्य वाटूं लागतात; निदान त्याच्या-मागील तात्त्विक भूमिका तरी कळूं शकते.

एखाद्या कालखंडांत निर्माण झालेल्या कलेवर किंवा वाङ्मयावर ह्या दोन प्रवृत्तींपैकीं एका प्रवृत्तीचा विशेष पगडा बसलेला जरी आपणांस आढळत असला व ती प्रवृत्ति कोणती हेंही आपण सांगूं शकत असलों तरी ह्यासंबंधांत आणखी एक गोष्ट लक्षांत घ्यावी लागते व ती म्हणजे प्रत्येक कलावंताच्या विशिष्ट प्रकृतीची. कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या बाबतींत कालतत्त्वाइतकेंच व्यक्तितत्त्वाला नेहमीं महत्त्व द्यावें लागतें व म्हणूनच ह्याही ठिकाणीं आपणांस असें आढळून येतें कीं एखाद्या कालखंडांत कलावाङ्मयाचें स्वरूप ह्या दोन प्रवृत्तींपैकीं एका प्रवृत्तीकडे झुकल्यासारखें विशेषत्वानें वाटत असलें तरी त्या कालखंडातील सगळेच कलावंत सारख्याच प्रवृत्तीचे नसतात. त्यांतील कांहीं त्यांतल्या त्यांत इतरांच्या मानानें स्वातंत्र्यप्रवृत्तीकडे (Romantic) अधिक झुकलेले असतात, तर काहींची प्रतिभा ही त्यांतल्या त्यांत सुव्यवस्था प्रवृत्तीला (Classical) अधिक अनुकूल आहे असें आढळून येतें आणि म्हणूनच त्यांच्या वाङ्मयाचें परीक्षण करतांना केवळ ह्या प्रवृत्तींच्या फूटपट्टया वापरून तें आपणांस करितां येत नाहीं.

जगांतील सर्वश्रेष्ठ ठरलेल्या कलावंतांच्या ठिकाणीं मात्र स्वातंत्र्य आणि सुव्यवस्था ह्या दोन्ही प्रवृत्तींबद्दल सारखीच तळमळ दिसून येते. त्यांच्या कृतींमध्यें ह्या दोन प्रवृत्तींचा जणुं उत्कृष्ट समन्वय साधलेला असतो. श्रेष्ठ कलावंत हा बंडखोर असतो; त्याच्या अनुभूतींत आणि अभिव्यक्तींत त्याची ही बंडखोरी व्यक्त होत असते; परंतु तद्द्वारां खऱ्याखुऱ्या अर्थानें नवसत्य आणि नव-सौंदर्य ह्यांचा आविष्कार होत असतो. तो पुष्कळदा जुनी व्यवस्था धुडकावून लावतो; परंतु त्याच्या ठिकाणीं तिच्या जागीं नवी व्यवस्था निर्माण करण्याचें सामर्थ्य असतें. श्रेष्ठ कलावंत हे खऱ्याखुऱ्या अर्थानें कला

आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रांतील परंपरांचा ओघ वाहता ठेवतात. ते निर्जीव, आशयशून्य सांकेतिकतेचा विध्वंस करितात. परंतु ते जी नव-निर्मिति साधतात तिच्यांत कलेला संजीवन देणारी नवी परंपरा निर्माण करण्याचे सामर्थ्य असतें. कलावाङ्मयाचा इतिहास म्हणजे ह्या एकापेक्षां एक अशा उज्ज्वल परंपरांचा इतिहास आहे.

ह्या परंपरांना जन्म देणारे हेच खरोखर कला-वाङ्मयाची ज्योत, तिजवर साचलेली काजळी झाडून टाकून सतत प्रज्वलित ठेवण्यास मदत करीत असतात. ते जें वाङ्मय किंवा जी कला निर्माण करितात ती कोणत्याही स्वरूपाचीं बाहेरून लादलेलीं बंधनें जुमानीत नाहीं. ती आपलीं बंधने आपणच निर्माण करिते. आपली सुव्यवस्था आपणच साधते. त्या कलेंतून एकाच वेळीं आत्माविष्कार (self-expression) आणि आत्म-नियमन (self-discipline), स्वातंत्र्य आणि सुव्यवस्था ह्या दोन्ही प्रवृत्तींचा साक्षात्कार होत असतो. आपल्या सर्वांच्या आनंदाचा, प्रेमाचा व कुतूहलाचा विषय झालेलें शेक्सपिअर, कालिदास, ज्ञानेश्वर, इत्यादींचें वाङ्मय आणि वेरूळमधील कैलासलेण्यातील शिल्प आपणांस ह्याच गोष्टीचें प्रत्यंतर घडविते.

थोडेंसें व्यक्तिचित्रणासंबंधीं

एखाद्या कथेंतील एखादें व्यक्तिचित्र हें वास्तव केव्हां ठरतें? त्या व्यक्ती-संबंधीं जेवढें कांहीं म्हणून माहीत असायला हवें असतें तेवढें कथालेखकाला माहीत आहे असें जेव्हां आपणांस म्हणजे वाचकांस ती कथा वाचतांना वाटतें तेव्हांच तें व्यक्तिचित्र आपल्या दृष्टीनें वास्तव ठरत असतें. अर्थात्, ह्याचा अर्थ त्या व्यक्तीसंबंधींच्या त्याला ठाऊक असलेल्या सर्वच्च गोष्टी तो आपणांस सांगतो असा नव्हे. पुष्कळशा गोष्टी—आणि त्यांत कांहीं अशाही गोष्टी असतात कीं ज्या न सांगतां कोणाच्याही लक्षांत याव्यात—तो आपणांस सांगतही नाहीं. त्याचें लेखन वाचून आपला मात्र निश्चित असा ग्रह होत असतो, कीं त्या व्यक्तीसंबंधींच्या ज्या कांहीं गोष्टी त्यानें आपणांस स्पष्ट केलेल्या नाहींत त्याही त्याला स्पष्ट झालेल्या असाव्यात: त्याच्या डोळ्यांपुढें त्या व्यक्तीचें संपूर्ण असें चित्र अगदीं स्वच्छपणें उभें असावें. म्हणूनच प्रत्यक्ष जीवनांत वास्तवाची जी अनुभूति आपणांस येऊं शकत नाहीं अशी एक वेगळ्याच प्रकारची वास्तवाची अनुभूति आपणांस ह्या कथाकादंबऱ्यांतून येऊं शकते.

थोडेंसें व्यक्तिचित्रणासंबंधीं

व्यक्ति-व्यक्तींमधील जे संबंध असतात ते कोणत्या प्रकारचे आहेत हें आपण समाजव्यवहाराच्या भाषेत सांगूंही शकतों. म्हणजे अमुक एक संबंध हा मालक-मजूर संबंध आहे, अमुक एक पति-पत्नी संबंध आहे, अमुक हा गुरु-शिष्य किंवा बालक-माता संबंध आहे हें आपण सांगूं शकतों; परंतु हें सांगणें म्हणजे त्यांचें सम्यक् रूप व्यक्त करणें नव्हे. त्यांचें सम्यक् रूप ह्यापेक्षां पुष्कळदां वेगळेंच असतें. तेंच त्याचें सम्यक् रूप तेवढें आपल्या लक्षांत यावे ह्या दृष्टीनें जेव्हां आपण पाहूं लागतों तेव्हां तें आपल्या किती थोडे लक्षात येत आहे ह्याची आपणांस कल्पना येते. "आपण एकमेकांना ओळखतों" अशी भाषा आपण बोलतों; परंतु हें ओळखणे खरे नसतें; तें केवळ वरवरचें असतें. आपण एकमेकाना कधींच संपूर्णपणें आणि यथार्थपणें ओळखूं शकत नाहीं. आपल्याला जरी अगदीं आपलें अंतरंग खोलून दाखवावेसें वाटलें तरी तें आपण फारसें खोलून दाखवूं शकत नाहीं. आपल्याला खऱ्याखुऱ्या अर्थानें आत्मप्रकटीकरण कसें तें साधतच नाहीं. ज्याला आपण अगदीं निकटचा परिचय असें म्हणतों तो देखील तात्पुरताच असतो; पूर्ण ज्ञान हा एक आभास आहे, हें सत्य येथेंहि मनाला पटतें. परंतु कादंबरीचें जग मात्र असें आहे, कीं त्या जगामध्यें आपणास त्यात वावरणाऱ्या माणसांचें अगदीं पूर्ण ज्ञान होऊं शकतें. आणि कादंबरीच्या वाचनापासून जसा आपणांस आनंदाचा लाभ होतो तसाच प्रत्यक्ष जीवनामध्यें माणसांची ही जी आपणांस अगदीं अस्पष्ट, अपुरी अशी ओळख होत असते तिची नुकसानभरपाई झाल्याचाहि लाभ होतो. ह्या दृष्टीनें विचार कला म्हणजे कादंबरी किंवा कल्पित कथा ही इतिहासापेक्षाही जीवनाचें अधिक सत्य दर्शन घडविते असें जें म्हटलें जाते त्याचा अर्थ लक्षांत येतो; कारण पुराव्यानें सिद्ध होण्यासारखें जें प्रत्यक्ष वा वास्तव असतें त्याच्याही पलीकडील वास्तवाचे ती आपणांस दर्शन घडवितें. जें पुराव्यानें सिद्ध करिता येतें अशा वास्तवाच्या पलीकडेही काहीं वास्तव आहे ह्याची आपणांसहि कल्पना असते; आणि ह्या वास्तवाचें दर्शन अगदीं यथातथ्यपणें जरी कादंबरीकार घडवूं शकला नाहीं तरी ते घडविण्याचा तो प्रयत्न करीत असतो हें आपणांस कळून येतें. कादंबरीच्या जगांत वावरणाऱ्या व्यक्तींची त्यानें खऱ्याखुऱ्या अर्थानें नवनिर्मिति केलेली असल्यामुळें तो त्यांचें आपल्याला

हव्या त्या परिस्थितींतील दर्शन घडवूं शकतो. छोटीं बालकें ह्या रूपानें तो त्यांना कादंबरीच्या जगांत वावरायला लावील, अन्न किंवा निद्रा ह्यावांचून तो त्यांना ठेवूं शकेल, तो त्यांना एकमेकांच्या प्रेमांत पाडील व केवळ प्रेमच करायलाही लावूं शकेल — त्यांच्यासंबंधीं जें-जे कांहीं ठाऊक असायला हवें तें-तें त्याला जणूं ठाऊक असल्यामुळें तो त्यांना कोणत्याही परिस्थितींत नेऊन बसवूं शकतो व त्या परिस्थितींतील त्यांचें दर्शन आपणांस यथार्थपणें घडवूं शकतो. त्यानें निर्माण केलेल्या व्यक्तीचें स्वरूप हें असें असल्यामुळेंच त्या आपणांस जशाच्या तशा अशा जीवनांत कधींच भेटत नाहींत. आपल्या ह्या जगांत यमू ही व्यक्ति किंवा शंकरमामंजी ही व्यक्ति प्रत्यक्षांत असणेंच ह्यामुळें अशक्य आहे. हरिभाऊंच्या कादंबरींत त्यांच्या जीवनाचा अगदीं कोपरान् कोपरादेखील जणूं संपूर्णपणें प्रकाशित झालेला आहे; त्यांच्या मनोरचनेंत आपल्या जें दृष्टिपथांत येत नाहीं किंवा कधींही येऊं शकणार नाहीं असें कांहीं नाहीं. परंतु आपण — ह्या जगांत वावरणारीं तुमच्या-माझ्यासारखीं माणसें — आपण खात्रीनें असें नाहीं. आपल्या जीवनाचे असे कितीतरी कानेकोपरे आहेत की ते जगापासूनच सदैवच गुप्त राहणार.

असें आहे म्हणूनच एखाद्या कादंबरीच्या जगतांत वावरणारे स्त्रीपुरुष हे स्वभावानें दुष्ट असले तरी ती कादंबरी वाचून आपणांस समाधानच होतें. कादंबऱ्यांच्या जगांत वावरणारी जी माणसांची जात असते तिची आपणांस अधिक सुजाण ओळख होऊं शकते. प्रत्यक्ष जीवनांत माणसें आपणांस गांगरून सोडतात; आपणांस त्यांच्या अंतरंगाचा थांगपत्तादेखील लागत नाहीं. कादंबरीच्या क्षेत्रांत अवतरणाऱ्या स्त्रीपुरुषांबद्दल मात्र आपणांस तसें बोलतां येणार नाहीं. त्यांच्या अंतरंगाची संपूर्ण ओळख झाल्याचा आभास तरी आपणांस होतो. म्हणूनच, मला वाटतें, यमू ही कोणत्या प्रकारची मुलगी आहे ह्या प्रश्नावर आपण इतरांशीं वाद करूं शकतों. आपल्याप्रमाणें आपल्याशीं वाद करणाऱ्या प्रत्येक वाचकाला असें प्रामाणिकपणें वाटत असतें, कीं यमूचें अन्तर्मन आपल्यालाच कळलें. हॅम्लेटच्या प्रकृतिस्वभावाबद्दल जे शेक्सपिअरच्या अनेक टीकाकारांमध्यें वाद चालतात त्याच्या बुडाशीं हीच समजूत असते. हॅम्लेटचें मन फक्त आपल्यालाच कळलें असें ह्या टीकाकारांपैकीं प्रत्येकालाच

वाटत असतें. हा आभास निर्माण करण्याचें कार्य नाटक-कादंबरी करिते. प्रत्यक्ष जीवन जगत असतांना जीवनाची जी आपणांस नीटशी कल्पना येऊं शकत नाहीं ती जीवनाचें चित्र रेखाटणाऱ्या नाटक-कादंबऱ्यांतून मात्र नीट येऊं शकते ही नवलाचीच गोष्ट नव्हे काय?

* * *

नाटकांतून वा कादंबऱ्यांतून ज्या व्यक्ति आपणांस भेटतात त्यांतील कांहीं व्यक्ति अशा असतात कीं त्यांचा आपला पूर्वपरिचय असतो. ह्या व्यक्तींकडे पाहिलें कीं असें लक्षांत येतें कीं, त्यांची खऱ्याखुऱ्या अर्थानें लेखकानें नवनिर्मिति केलेलीच नसते. ह्या व्यक्ति म्हणजे व्यक्तिनमुने (types) असतात, व्यक्ति नसतात. मारवाडी म्हटला म्हणजे अमुक एक प्रकारचा मनुष्य अशी आपली अगोदरच समजूत असते. ह्या मारवाड्याला जरी लेखकानें ' गट्टूलाल ' असें नांव दिलेलें असलें तरी तेवढ्यावरून त्याचें वेगळें व्यक्तित्व असें सूचित होत नसते. ' गट्टूलाल, ' ' धेनुवल्लभ, ' ' रागिणी 'तील जनूभाऊ हे व्यक्तिनमुने आहेत, ह्या स्वतंत्र व्यक्तित्व असलेल्या व्यक्ति नाहींत. प्रेक्षकाला किंवा वाचकाला त्यांचा एकदाच परिचय करून द्यावा लागतो. तेवढा परिचय करून दिला कीं पुढचें काम सोपें असतें. वाचकांचा किंवा प्रेक्षकांचा त्यांच्यासंबंधीं जो प्रथमदर्शनींच ग्रह झालेला असतो त्या पूर्वग्रहानुसारच मग हीं माणसें वर्तन करीत राहतात. पेन्शनर हा पेन्शनरांसंबंधींच्या आपल्या ज्या परंपरागत कल्पना आहेत त्या कल्पनांबरहुकुम वागतो; कजाग सासू ही कजाग सासूचें काम करिते; जनूभाऊ चकणेसारखा ' दुष्ट ' मनुष्य तशा प्रकारच्या ' खलपुरुषा 'नें जसें वागण्याचा संकेत ठरून गेलेला असतो तसेंच वागतांना आढळतो; म्हणजे हें थोडेंसें कथाकादंबऱ्यांतून वा नाटकांतून इतिहासप्रसिद्ध वा पुराणप्रसिद्ध व्यक्ति आणण्यासारखेंच असतें. ह्या व्यक्तींसंबंधीं तुम्हां-आम्हां वाचक-प्रेक्षकांच्या ठरीव पूर्वकल्पना असतात. कर्ण काय, नेपोलिअन काय, द्रौपदी काय किंवा शिवाजी काय, ह्यांची संपूर्ण नवनिर्मिति थोडीच ललितलेखक साधीत असतो? परंतु असें असले तरी ह्या दोन व्यक्तिचित्रणांत थोडासा फरक असतो. इतिहासप्रसिद्ध किंवा पुराणप्रसिद्ध व्यक्तींना खरेंखुरें देखणें असें व्यक्तित्व

असतें; त्यामुळें त्यांचें चित्रण करितांना लेखकांना हें व्यक्तित्व खुलविण्याची, तें प्रकट करण्याची काळजी घ्यावी लागते. ह्या इतिहासप्रसिद्ध किंवा पुराणप्रसिद्ध व्यक्तींचीं कादंबरी-नाटकांतील चित्रें म्हणूनच कधीं व्यक्तित्वशून्य (flat) होऊन चालत नाहीं; त्यांनाहि गोलाई यावी लागते. (त्यांतही कांहीं ' शूर सरदार ', कांहीं ' गणपति ', ' मारुति ' असतात व त्यांचीं चित्रें हीं flat च ठरतात.) परंतु वर ज्या ' गट्टूलालां ' चा किंवा ' धेनुवल्लभां ' चा किंवा ' कजाग सासू ' चा उल्लेख केला त्यांचीं व्यक्तिचित्रें मात्र flat म्हणजे व्यक्तित्वशून्य असतात, त्यांना गोलाई कशी ती येत नाहीं. खरें म्हणजे ती गोलाई येण्याचीच जरूर नसते, कारण ह्या व्यक्तींचें चित्रण व्यक्तिनमुने (types) म्हणूनच झालेलें असतें : विशिष्ट प्रकारच्या मनुष्यस्वभावाचे नमुने ह्या दृष्टीनेंच झालेलें असतें. द्रौपदी, शिवाजी, नेपोलिअन, कर्ण, इत्यादींचा जरी आपणांस पूर्वपरिचय असला तरी ह्या व्यक्ति म्हणजे केवळ विशिष्ट प्रकारच्या मनुष्यस्वभावाचे नमुने नव्हते; त्यांतील प्रत्येकाला स्वतःचें असें स्वतंत्र व्यक्तित्व आहे व म्हणून त्याचें तशाच दृष्टीनें चित्रण करावें लागतें. एकाच व्यक्तीचें एक व्यक्तिनमुना म्हणून चित्रण करितां येईल आणि एक व्यक्ति म्हणूनही चित्रण करितां येऊं शकेल: मारवाड्याचें व्यक्तिनमुना म्हणूनही चित्रण करतां येईल आणि एक व्यक्ति म्हणूनहि चित्रण करितां येईल. शेक्सपिअरचा शायलॉक् हा केवळ ज्यू मारवाडी नाहीं, तर एक व्यक्तित्वसंपन्न असा ज्यू-मारवाडी आहे; तो व्यक्तिनमुना नाहीं, तर एक व्यक्ति आहे. ' संशयकल्लोळां ' तील संशयी फाल्गुनराव हा व्यक्तिनमुना आहे तर ' ऑथेल्लो ' मधील ' ऑथेल्लो ' ही एक विशिष्ट व्यक्तित्वसंपन्न अशी व्यक्ति आहे. परंतु एकंदरीनें लेखकांची प्रवृत्ति व्यक्तिनमुने चितारण्याकडेच अधिक असते. जी गोष्ट मारवाड्यासंबंधीं तीच पेन्शनर, कजाग सासू, कजाग सासरा, किंवा पतिव्रता ह्यांच्या बाबतींतही खरी. ह्या सर्वांचें चित्रण ह्या दोन्ही दृष्टींनीं करितां येईल. व्यक्तिनमुन्याचा उपयोग विडंबन-उपहास ह्यांचेसाठीं चांगला होतो व म्हणूनच माधवराव जोशी ह्यांच्या नाटकांत हे विशिष्ट प्रकारच्या मनुष्यस्वभावाचे नमुनेच आपणांस अधिक आढळतात. खऱ्याखुऱ्या हाडामांसाच्या व्यक्ति फारशा भेटत नाहींत. मराठी कादंबरीवाङ्मयांत आणि नाट्यवाङ्मयांत अशा प्रकारचे व्यक्तिनमुने किती आढळतात आणि खऱ्याखुऱ्या व्यक्तित्वसंपन्न

व्यक्ति किती आढळतात हें जरा नीट पाहिलें पाहिजे. प्रो. ना. सी. फडके ह्यांच्या नायक-नायिकांत व्यक्तिनमुने (types) किती आहेत आणि व्यक्तित्व-संपन्न व्यक्ति (individuals) किती आहेत हें शोधून काढणें मोठें मनोरंजक ठरेल. कथावाङ्मयाची प्रवृत्ति सामान्यतः types निर्माण करण्याकडे असते. वामनराव जोश्यांनीं उत्तरा निर्माण केली, परंतु त्यापुढील कथावाङ्मयांत उत्तरेचा व्यक्तिनमुना निर्माण झाला. ह्याच दृष्टीनें वा. म. जोशी, वि. स. खांडेकर यांचें कथात्मक वाङ्मय पारखण्यासारखें आहे. फडके-खांडेकरांच्या कथावाङ्मयाचा सहृदयांना पुढे-पुढें कंटाळा येऊं लागला ह्याचें एक महत्त्वाचें कारण म्हणजे त्यांच्या कादंबऱ्यांतून तेच ते व्यक्तिनमुने डोळ्यांपुढें येऊं लागले. जिवंत व्यक्ति निर्माण करावयाला त्यांची प्रतिभा असमर्थ ठरली. हे असे ' नमुने ' आपण झटकन् ओळखूं शकतों. त्यांच्या चित्रणांत व्यक्तिविशिष्ट स्वभावपरिपोषापेक्षां सांकेतिक स्वभावपरिपोषालाच अधिक महत्त्व दिलेलें आपणांस आढळतें. ई. एम्. फॉर्स्टर्नें ह्यांचें वर्णन पुढील शब्दांत केलें आहे : They provide their own atmosphere – little luminous disks of a pre-arranged size, pushed hither and thither like counters across the void or between the stars : most satisfactory" हे व्यक्तिनमुने कादंबरीकारांची व नाटककारांची मोठी सोय पाहतात असें तो म्हणतो. ह्या व्यक्तिचित्रांबाबत दुसरी एक गोष्ट अशी कीं, नाटक-कादंबरी वाचून कितीही दिवस झाले तरी आपण ह्या व्यक्तींना विसरूं शकत नाहीं. प्रत्यक्ष कादंबरीच्या जगांत देखील परिस्थितीनें त्यांच्यांत फारसा बदल होत नसल्यामुळें त्यांच्या चित्राला एक प्रकारची निश्चलता आलेली असते. ज्या कृतींत त्या व्यक्ति प्रथम अवतरलेल्या असतात त्या कृति कालाच्या भक्ष्यस्थानीं पडतात, परंतु ह्या ' व्यक्ति ' मात्र ' अमर ' राहतात. संस्कृत नाटकांतील विदूषक आपल्या जो लक्षांत राहिला आहे तो कां ? तो व्यक्तित्वसंपन्न आहे म्हणून कीं व्यक्तित्वशून्य आहे म्हणून ? तो एक व्यक्तिनमुना म्हणून निर्माण झाला व जसा निर्माण झाला तसाच राहिला.

खऱ्याखुऱ्या व्यक्तिदर्शनांत किंवा व्यक्तिचित्रणांत एक महत्त्वाचें वैशिष्ट्य आढळतें : ह्या व्यक्तिचित्रणांतून ज्या व्यक्ति डोळ्यांपुढें येतात त्यांच्या

वागणुकींत एक प्रकारची अनपेक्षितता असते. गट्टूलाल किंवा धेनुवल्लभ ह्यांची कथा-कादंबऱ्यांतील वागणूक त्यांच्या वागणुकीसंबंधीं आपल्या ज्या अपेक्षा असतात त्या अपेक्षांबरहुकूमच असते. आपल्या वागणुकीनें ते आपला अपेक्षा-भंग कधींच करीत नाहींत; त्यांच्या वागणुकीसंबंधींच्या आपल्या सर्व अपेक्षा कादंबरींत सफल होत असतात. परंतु जेथे व्यक्तिनमुन्याचें चित्रण नसतें, तर व्यक्तीचें चित्रण असतें, तेथें असल्या अपेक्षांचा प्रश्नच उद्भवत नाहीं. आपण एका वेगळ्या कुतूहलानेंच ह्या व्यक्तींकडे पाहत असतो; आणि हे आपलें कुतूहल सतत जागृत ठेवण्याइतपत शक्ति त्यांच्या व्यक्तिचित्रणांत असते. वर म्हटलें त्याप्रमाणें ह्या व्यक्तींच्या वागणुकींत एक प्रकारची अनपेक्षितता असते. आपल्या वागणुकीनें प्रत्येक क्षणीं त्या जणूं आपणांस आश्चर्यचकित करीत असतात. परंतु त्याबरोबरच ही आपली वागणूक अगदीं अपरिहार्य आहे असेंही त्या आपणांस भासवीत असतात—नव्हे, पटवून देत असतात. म्हणूनच ह्या व्यक्तींबद्दल आपल्या मनांत कुतूहलाची भावना अथपासून इतीपर्यंत सदैव जागृत राहते. असें जेव्हां होत नाहीं, जेव्हां एखादी व्यक्ति ही आपल्या वागणुकीनें आपणांस कधींच विस्मित करीत नाहीं, जेव्हां तिचें वर्तन अगदीं अथपासून इतीपर्यंत तत्संबंधींच्या संकेतांबरहुकूम वा अपेक्षेनुसार होत असतें, तेव्हां ती 'व्यक्ति' नसून तो 'व्यक्तिनमुना' आहे असेंच समजावें. आंद्रे जिदच्या जर्नल्मधील पुढील नोंद ह्या संदर्भात लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. तो म्हणतो: "Characters in a novel or a play who act all the way through exactly as one expects them to......This consistency of theirs, which is held up to our admiration, is on the contrary the very thing which makes us recognize that they are artificially composed."

जें खरेंखुरें व्यक्तिदर्शन वा व्यक्तिचित्रण असतें त्यामधून जी व्यक्ति आपणा-समोर प्रकट होत असते तिच्या ठिकाणीं जीवनाइतकीच आपली मति गुंग करून टाकण्याची शक्ति असते. जीवन हें ज्याप्रमाणें आपल्या ओळखीचें वाटत असूनही आपणांस एकसारखें चकवतें, तत्संबंधींचे आडाखे काय बांधावेत हें जसें आपणांस नीटसें कळत नाहीं, त्याच्या बाबतींत जशी एक प्रकारची गूढता

(incalculability) आपणांस सदैव जाणवते—अगदीं तसाच अनुभव ह्या 'व्यक्ती' बद्दल येतो. आपण तिला ओळखत असतों आणि असें असूनहि तिच्या प्रत्येक भावी कृतीबद्दल व उक्तीबद्दल आपल्याला कुतूहल असतें : तिच्या प्रत्येक कृतीच्या आणि उक्तीच्या बाबतींत एकाच वेळीं अनपेक्षितता आणि अपरिहार्यता यांचा प्रत्यय आपणांस येत असतो. जीवनांत ज्याप्रमाणें व्यक्तित्वसंपन्न व्यक्तींच्या आंवतींभोंवतीं केवळ प्रवाहपतितांची गर्दी झालेली असते, त्याप्रमाणें कादंबऱ्यांतूनही कादंबरीकार अशा व्यक्तित्वसंपन्न व्यक्ति चित्रांच्या जोडीला वर वर्णिलेलीं दुसरीं व्यक्तिनमुन्यांचीं चित्रें रेखाटून जीवनाचा जणूं आभास निर्माण करीत असतात.

* * *

कादंबरीकार आपल्या कादंबरींत जीं व्यक्तिचित्रें रेखाटीत असतो त्या व्यक्तींच्या स्वभावाबाबत त्यानें आपल्या वाचकाला स्वतःच्या विश्वासांत घ्यावें काय, असा प्रश्न विचारला गेल्यास त्याचें उत्तर नकारार्थींच द्यावें लागते. त्यानें वाचकाला असे विश्वासांत घेणे एकंदरीनें धोक्याचें असतें. ह्यामुळें वाचकांचे त्या व्यक्तिचित्रांबद्दलचें कुतूहल कमी होणें, वितळून जाणेंच अधिक शक्य असतें. ह्या विश्वासांत घेण्यामुळें वाचकाचा त्या व्यक्तिचित्रांशीं दृढ परिचय होईल, नाहीं असे नाहीं ; परंतु येथे प्रत्यक्ष परिचयापेक्षां परिचयाच्या आभासाचीच अधिक जरूरी असते. कादंबरी जसजशी पुढें सरकत जाते तसतसा हा परिचय होणारच असतो. तेव्हां तो मुद्दाम करून देण्याची जरुरीच नसते. हें अशा रीतीनें कादंबरीकारानें वाचकाला आपल्या विश्वासांत घेणे म्हणजे एखाद्या माणसानें आपले दोष काढूं नयेत म्हणून त्याला बाजूला नेऊन चहा पाजण्यासारखेंच आहे. जुन्या कादंबऱ्यांमध्यें—फिल्डिंग-थॅकरेच्या कादंबऱ्यां-मध्यें—आणि आपल्याकडील खुद्द हरिभाऊ आपटे ह्यांच्या कांहीं कादंबऱ्यांमध्यें ही पद्धत अवलंबिलेली आपणांस आढळते. ज्या जगांत ह्या व्यक्ति वावरत असतात त्या जगाची ओळख करून देतांना कादंबरीकारानें वाचकाला आपल्या अगदीं विश्वासांत घेणें वेगळें. आपल्या व्यक्तिचित्रांपासून थोडा वेळ दूर सरकून त्या व्यक्तींच्या भोवतालच्या परिस्थितीची वाचकाला ओळख करून

देणें, तेवढ्यासाठीं त्याला विश्वासांत घेणें, हें धोक्याचें नाहीं; तें पुष्कळदां आवश्यकही आहे. परंतु कादंबरीकार प्रत्यक्ष कादंबरींतील व्यक्तींची जेव्हां अशा रीतीनें ओळख करून देतो त्या वेळीं मात्र धोका असतो; कारण वाचकाला त्या ठिकाणीं कादंबरीकाराच्या ज्या मनाची ओळख होत असते तें मन नवनिर्मिति साधीत नसते.

(वरील टिपणामध्यें ई. एम्. फॉर्स्टर ह्यांच्या कांहीं विचारांचा अनुवाद व विस्तार केलेला आहे.)

आत्मचरित्र : कांहीं विचार

माझ्या डोक्यांत पुष्कळदा असा एक विचार येऊन जातो, कीं जर जगांत ज्यांना खरींखुरीं आत्मचरित्रें असें म्हणतां येईल अशीं आत्मचरित्रें लिहिलीं जाऊं लागलीं तर कथावाङ्मयाचा – विशेषतः कादंबरी वाङ्मयाचा – वाचकवर्ग ह्या आत्मचरित्रवाङ्मयाकडे अधिकाधिक आकृष्ट होईल व कादंबरीवाङ्मयाला जीवनदर्शनाचें आपले कार्य हे अधिकच काळजीपूर्वक आणि नेकीनें करावें लागेल : म्हणजे असे, कीं जसजसा आत्मचरित्रात्मक वाङ्मयाचा दर्जा उंचावत जाईल तसतसा कथात्मक वाङ्मयाचा दर्जाही अपरिहार्यपणे उंचावेल. आजच इंग्रजी – खरें म्हणजे सर्वच पाश्चात्य-वाङ्मयाच्या क्षेत्रामध्यें उत्तमोत्तम आत्मचरित्रांची एकसारखी भर पडत आहे ; ह्या आत्मचरित्रवाङ्मयाला बहुसंख्य वाचकवर्गही मिळत आहे ; आणि त्यामुळें कादंबरीवाङ्मयाला एक जबरदस्त प्रतिस्पर्धी निर्माण झाला आहे. जीवन हें कसें आहे हें जाणून घेण्याची लोकांच्या ठिकाणची जिज्ञासा हें आत्मचरित्रपर वाङ्मय मोठ्या आकर्षकपणें पुरी करीत आहे. ह्याचा परिणाम कथात्मक वाङ्मयाच्या अंतरंगा-वरही होऊं लागला आहे : कथात्मक वाङ्मय हें जीवनाचें अधिकाधिक

वास्तवदर्शन घडवूं लागलें आहे. एकोणिसाव्या शतकांत लिहिलीं गेलेलीं आत्मचरित्रें आणि आज लिहिलीं जात असलेलीं आत्मचरित्रें ह्यांत जमीन-अस्मानाचें अंतर आहे. आजचीं आत्मचरित्रें हीं खऱ्याखुऱ्या अर्थानें आत्म-चरित्रें ठरत आहेत. प्रत्येक मनुष्याचे जीवन ही एक अद्भुतरम्य कादंबरी आहे, हें सत्य आतां ह्या नव्या आत्मचरित्रांच्या वाचनानें चांगलेंच पटूं लागले आहे. हे नवे लेखक आत्मचरित्र लिहावयास कां प्रवृत्त होतात हें पाहण्यासारखे आहे. त्याच्या आत्मचरित्र-लेखनामागील हेतु पूर्वीच्या आत्मचरित्रलेखनामागील हेतूंपेक्षां अगदीं भिन्न आहेत. आजपर्यंत बरींचशीं आत्मचरित्रे हीं आत्मगौरवार्थ, आत्मसमर्थनार्थ आणि आत्मप्रदर्शनार्थ लिहिलीं गेलीं. येथून पुढेंहि कांहीं लिहिलीं जातील. अशा रीतीनें लिहिलीं गेलेलीं हीं आत्मचरित्रें त्या त्या व्यक्तींचें व त्या व्यक्तींच्या जीवनाशीं संबद्ध असणाऱ्या जीवनाचें सत्यदर्शन करावयास स्वाभाविकच अपात्र ठरलीं. त्यांचा जे साधण्याचा जणूं हेतूच नव्हता तें त्यांनीं साधलें नाहीं ह्यांत कांहींच नवल नाहीं. परंतु थोडा विचार केल्यास तें त्यांस साधलें नाहीं ह्याचें खरें कारण वेगळेंच होते हें लक्षांत येईल.

मौज अशी आहे कीं, इतर वाङ्मयप्रकारांप्रमाणें आत्मचरित्राबाबतही एक खूणगांठ मनाशीं बांधावी लागते. ती म्हणजे हीच कीं ‘स्व’चा विसर पडल्या-खेरीज कोणत्याही प्रकारच्या सत्याचें दर्शन घडणें किंवा घडविणें अशक्य असतें. आत्मचरित्र लिहूं पाहणाऱ्याला ‘स्व’चा विसर पडला पाहिजे हें म्हणणे सकृद्दर्शनीं चमत्कारिक वाटेल. परंतु तें एक महान् सत्य आहे व म्हणूनच तें आत्मचरित्र-लेखनालाही लागू पडेल असेंच सत्य आहे. आत्मगौरवार्थ, आत्मप्रदर्शनार्थ वा आत्मसमर्थनार्थ लिहिलेलें आत्मचरित्र हें ‘आत्मचरित्र’ होऊंच शकत नाहीं : तें ‘स्व’चें खरेंखुरें चित्र रेखाटूं शकत नाहीं. ‘स्व’चें खरेंखुरें चित्र रेखाटलें जावयाचें असेल तर चित्रकार हा चित्रविषयापासून दूर जाऊन त्याकडे न्याहाळून बघूं शकला पाहिजे. चित्रविषय हा त्याचा कुतूहलाचा विषय झाला पाहिजे. त्याचें सत्यरूप लक्षांत यावें अशी मनीषा त्याचे ठिकाणीं निर्माण झालेली असली पाहिजे. ‘स्व’पासून स्वतःला अलिप्त करून ‘स्व’चे स्वरूप न्याहाळण्यांत जो रंगून जाऊं शकतो, त्याचें सम्यक्दर्शन व्हावें एतदर्थ धडपड करितांना जो दिसतो तोच खरेंखुरें आत्मचरित्र लिहूं शकतो. स्वतःलाच

स्वतःच्या कुतूहलाचा विषय बनविणें ही गोष्ट सोपी नव्हे. त्याला 'स्व'बद्दलचें संपूर्ण सत्य लक्षात घेण्याची प्रबळ जिज्ञासा पाहिजे. आत्मचरित्रलेखक हा चरित्रकारच असतो. मात्र हें चरित्र-लेखन इतर चरित्र-लेखनापेक्षां वेगळें असते. चरित्रकार जितक्या आत्मीयतेनें परंतु त्याबरोबरच तटस्थपणें आपल्या चरित्रविषयाकडे पाहत असतो, तितक्याच आत्मीयतेनें आणि शिवाय तटस्थपणे आत्मचरित्रलेखकाला स्वतःकडे पाहावयाचे असतें. चरित्रलेखक हा चरित्र-विषयाच्या जीवनाचा सर्व बारीकसारीक तपशील गोळा करून त्यांतून त्याचें जीवनचित्र तयार करीत असतो; येथें ज्या जीवनाचें चित्र रेखाटावयाचें असते तें स्वतःचेंच जीवन असल्यामुळें त्याचा तपशील गोळा करण्याचा प्रश्नच नसतो; येथे प्रश्न वेगळाच असतो व तो म्हणजे ह्या तपशिलाच्या जंजाळांत न अडकतां आपल्या जीवनाचें सम्यक्-रूप ध्यानांत घेण्याचा व त्याचें दर्शन घडवूं शकण्याचा. स्वतःचें रूप पाहण्यासाठीं देखील आपणांस स्वतःपासून दूर होऊन ते आरशांत पाहावे लागतें; येथें तर आपलें जीवन ही जी एक अखंड प्रक्रिया, त्या प्रक्रियेतील एका विशिष्ट टप्प्याला थांबून आपण तिजकडे वळून बघण्याचा प्रयत्न करीत असतों. असें करितांना जी अलिप्तता अत्यावश्यक असते म्हणून वर सूचित केलें, ती जर साधली गेली नाहीं तर आपलें हें 'आत्म' चित्रण सदोष होण्याची शक्यता असते. तें खऱ्या अर्थानें विरूप होण्याची शक्यता असते. स्वतःच्या जीवनाच्या तपशिलाच्या प्रचंड पसाऱ्यांतच आत्मचरित्रलेखक जणूं उभा असतो व त्यांतून खरोखरच आपल्या जीवनाचें सत्यदर्शन घडविण्याच्या बाबतींत अर्थपूर्ण ठरेल असा तपशील तो निवडीत असतो. त्याला आपल्या जीवनाचें जें रूप जाणवेल त्या रूपावर हा तपशील अवलंबून असतो. म्हणजे आपलें जीवन म्हणजे काय हें ओळखण्याची पात्रता त्याचे ठिकाणीं असावी लागते. ही गोष्ट अत्यंत कठीण आहे. आपल्या जीवनानें निर्माण झालेली चित्राकृति (Pattern) लक्षांत येणें, भोंवतालच्या अनुभव-विश्वांतील त्याचें स्थान निश्चित करणें ही गोष्ट खास सोपी नव्हे. परंतु हीच गोष्ट त्याला साधावयाची असते. हें करितांना तो एकाच वेळीं दोन गोष्टी साधतांना दिसतो : तो ज्या 'स्व'चें जीवनचित्र रेखाटीत असतो त्या 'स्व'च्या जीवनांतील विविध क्षणीं त्याच्या भोंवतालच्या जीवनाचें स्वरूप काय होतें, ज्या

व्यक्ति त्याजभोंवतीं वावरत होत्या व जे प्रसंग वा घटना घडत होत्या, त्यांचें यथार्थ रूप काय होतें हें त्याला बहिर्मुख होऊन प्रथम नीट पाहावयाचें असतें, आणि व्यक्त करावयाचें असतें व त्याजबरोबर त्या त्या वेळीं त्यांचें रूप ह्या 'स्व'ला कसें जाणवलें, त्यांच्याशीं ह्या 'स्व'चा कोठवर व कोणत्या प्रकारचा संबंध आला हें अंतर्मुख बनून न्याहळावयाचें असतें. ह्या दोन्हीही गोष्टी तो एकाच वेळीं साधण्याचा प्रयत्न करीत असतो व हा त्याचा प्रयत्न ज्या प्रमाणांत यशस्वी होतो त्या प्रमाणांत त्यानें लिहिलेले आत्मचरित्र हें खरेंखुरें त्याचें जीवनचित्र व तद्द्वारां जीवनाचें चित्र ठरत असतें.

अलीकडे लिहिलीं गेलेलीं कांहीं उत्तमोत्तम आत्मचरित्रें वाचतांना जी आणखी एक गोष्ट लक्षांत आली ती अशी कीं, आत्मचरित्रलेखनाची इच्छा होण्याचें जें वय त्या वयांत देखील आतां थोडासा बदल झालेला आहे. पूर्वी तें वय साठी उलटल्यावर येत असे. आतां तें चाळिशीच्या आसपास येऊं लागलें आहे. हा आत्मचरित्र लिहूं इच्छिणारांच्या वयांत झालेला बदल मोठा सूचक आहे. 'आधीं केलें मग सांगितलें' ह्या जाणिवेनें पूर्वीचीं आत्मचरित्रे पुष्कळदा लिहिलीं जात होतीं. पूर्वीच्या आत्मचरित्रांतील लेखनाच्या स्वरूपाचाच जर केवळ विचार केला तर त्यांत आत्मकथेचें निवेदन करण्याकडेच प्रवृत्ति अधिक दिसून येत होती हें लक्षांत येईल. आजच्या आत्मचरित्रकारांचा भर स्वतःलाच नाना स्वरूपाचे प्रश्न विचारण्याकडे जास्त आहे. आपण अमुक वयांत अमुक केलें, आपण अमुक वयाचे असतांना अमुक घडलें, त्याचा आपल्यावर अमुक प्रकारचा परिणाम झाला, अशा प्रकारचीं निश्चयात्मक स्वरुपाचीं विधानें करण्याकडे पूर्वीच्या आत्मचरित्र-लेखकांची प्रवृत्ति अधिक होती. ही स्वतःच्या जीवनाच्या स्वरूपासंबंधींची निश्चयात्मकता आणि निःसंदिग्धता आजच्या आत्मचरित्रलेखकांत दिसून येत नाहीं. आपल्या जीवनाचें स्वरूप अमुक तर नसावें ना, आपण अमुक वेळीं अमुक प्रकारें वागलों त्याच्या बुडाशीं अमुक तर हेतु नसतील ना, अशा प्रकारची साशंकता आजच्या आत्मचरित्रांत ठिकठिकाणीं प्रकट केलेली आपणांस पाहावयास मिळत आहे. आपल्या जीवनाचें स्वरूप आपल्याला कळलें अशा प्रकारची फुशारकी आजचे आत्मचरित्र-लेखक कधींच मारतांना दिसत नाहींत. ही जाणीव जशी पूर्वीच्या आत्मचरित्रांतून दिसत होती तशी ती आजच्या ह्या

आत्मचरित्रांतून दिसत नाहीं. आज आपल्याच जीवनाकडे परंतु शोधकाच्या, जिज्ञासूच्या दृष्टीनें पाहण्याची प्रवृत्ति बळावत आहे. जीवनाच्या साधारण अर्ध्या टप्प्यावर येतांच जे जीवन आपण आतांपर्यंत जगलों त्याकडे प्रश्नांकित मुद्रेने वळून पाहणारा आजचा आत्मचरित्र-लेखक आणि आयुष्याच्या शेवटल्या दिवसांत आपल्या जीवनाचें सिंहावलोकन करूं पाहणारा पूर्वीचा आत्मचरित्र-लेखक ह्यांच्या वृत्तींतच मूलतः फरक आहे. जीवनाचा निरोप घेतांना शेवटची निरवानिरव करून आणि आपल्या आयुष्याचा जमाखर्च सादर करून एकजण जातो आहे, तर दुसरा जीवनाच्या ऐन मध्यावरच थांबून आपण आतांपर्यंत जो प्रवास केला त्याकडे डोळे भरून पाहण्याचा व तद्‌द्वारां 'आपण खरोखर कोण आहोंत' हें पुढील प्रवासाच्या दृष्टीनें जाणून घेण्याचा प्रयत्न करीत आहे. म्हणूनच हीं नवीं आत्मचरित्रें अधिक प्रामाणिक, जीवनाचें अधिक यथार्थ दर्शन घडवूं शकणारीं अशीं ठरत आहेत.

ह्या आत्मचरित्रांतून पुष्कळ वेळां आपणांस जन्म, बालपण, तारुण्य, इत्यादि ठराविक कालानुक्रमानेंही जीवनाचें चित्रण केलेलें आढळत नाहीं. ह्याचेंही कारण वरील वृत्तींतच सापडतें. येथे लेखक हा आत्मचरित्र 'लिहीत' नसतो, तर तो खरोखर 'आत्म-चित्र' न्याहळीत असतो. हें आत्मचित्र यथार्थपणें आपल्या नजरेस यावें, ध्यानीं यावे, एतदर्थ त्याची धडपड चालू असते, व त्यामुळेंच तो ज्या अनुक्रमानें आपल्या जीवनांतील कांहीं घटनांचें चित्रण करितांना आपणांस पुष्कळदा दिसतो तो अनुक्रम म्हणजे ज्या अनुक्रमानें त्या घटना घडलेल्या असतात तो कालानुक्रम नसतो, तर त्या घटना ज्या अनुक्रमानें लक्षांत घेतल्या असतां आपल्या यथार्थ आत्मरूपावर एकदम प्रकाशाचा झोत पडेल असें त्याला वाटत असतें तो अनुक्रम असतो. कोणती घटना कोणत्या घटनेच्या शेजारीं ठेविली असतांना आपल्या जीवनाच्या दृष्टीनें अर्थपूर्ण ठरेल हें त्याचें त्यालाच जणूं एखाद्या कलावंताप्रमाणें जाणवत असतें व अशा रीतीनें तो आपल्या स्मृतींची गोठवण करूनच आपल्या जीवनाची चित्राकृति (Pattern) आपल्या डोळ्यांपुढें आणण्याचा व म्हणून तुम्हा-आम्हा वाचकांच्या डोळ्यांपुढें उभें करण्याचा खरोखर प्रयत्न करीत असतो. ह्या त्याच्या प्रयत्नाची जाणीव आपल्यालाही हीं आत्मचरित्रें वाचतांना पुष्कळदा होते, नाहीं असें नाहीं. मला

तर पुष्कळदा हीं असलीं आत्मचरित्रें वाचतांना असें वाटतें कीं, तद्द्वारां जें चित्र आपल्या डोळ्यांसमोर उभें राहत असतें तें आपल्याला जितकें अभिनव वाटतें तितकेंच त्या लेखकालाही वाटत असावें. आपल्याला ज्याप्रमाणें नवसत्यदर्शनाचा आनंद तद्द्वारां होतो त्याचप्रमाणें तें लिहीत असतांना हें स्वतःबद्दलचें नव-सत्य लक्षांत आल्यानें झालेला आनंद लेखकानें चाखलेला असावा. लेखकाला आपल्या आत्मरूपाची जाणीव जसजशी होत जाते तसतशी ती त्याच्या लेखनाच्या द्वारा आपणांस होऊं लागते; आपल्या जीवनाची चित्राकृति (Pattern) जसजशी त्याला उलगडूं लागते तसतशी ती त्याच्या आत्मचरित्राच्या पानांमधून आपल्या डोळ्यांसमोर आकारूं लागते. मला वाटतें, येथेंच आत्मचरित्राला कलेचा दर्जा प्राप्त होतो, कलेची प्रतिष्ठा प्राप्त होते. अशा प्रकारचें आत्मचरित्र ही एक उत्तम ललित कलाकृति ठरते.

ह्या नव्या आत्मचरित्रांत जीवनांतील घटनांचा कालानुक्रम आहे तसाच कायम ठेवलेला नसतो, हें जसें खरें तसेंच जीवनांतील ह्या घटनांचें वा प्रसंगांचें चित्रण करितांना लेखकानें त्यांत कांहीं जागा तशाच कोऱ्या ठेवलेल्या असतात. त्याची स्मृति जणूं ह्या घटनेवरून त्या घटनेवर झेंप घेत असते. कांहीं अर्थपूर्ण घटनांच्या ह्या समवायामुळें जीवनाचा कांहीं विशिष्ट भाग हा एकदम प्रकाशला जातो. परंतु हा असा प्रकाश तो एकसारखा आपल्या सर्व जीवनावर टाकतोच असें नाहीं. तो आपलें सर्व जीवन प्रकाशित करतो असें म्हणण्याऐवजीं तो आपल्या जीवनावर अशा स्वरूपाचे अनेक कवडसे टाकतो किंवा टाकूं शकतो असेंच विधान करावेंसें वाटतें; आपलें सर्व जीवन आपण प्रकाशित करूं शकूं अशी त्याची प्रतिज्ञाच नसते; हें कवडसे टाकण्याचे काम मात्र तो आस्थेनें व प्रामाणिकपणें करीत असतो आणि म्हणूनच, मला वाटतें, ह्या अनेक कवडशांच्या दरम्यान जे अधेंमधें अप्रकाशित असे जीवनाचे भाग राहिलेले असतात तेसुद्धां मग तुम्हा-आम्हा वाचकांच्या दृष्टीनें आपोआपच प्रकाशित होतात. जें प्रकाशित केलेलें—किंवा खरें बोलायचें म्हणजे, झालेलें असतें त्याचें स्वरूपच असें असतें कीं त्यावरून जें अप्रकाशित असतें त्याचेंही रूप जाणवतें. म्हणूनच अशा प्रकारच्या आत्मचरित्रांतील ह्या कोऱ्या जागा, ह्या gaps मला मोठ्या सूचक वाटतात, बोलक्या वाटतात. खऱ्याखुऱ्या ललित

कृतींप्रमाणें ह्या आत्मचरित्रांमध्येंही जेवढें सांगितलेलें असतें त्यापेक्षां कितीतरी पटींनीं अधिक सूचित केलेलें असतें असेंच त्याकडे पाहून म्हणावेंसें वाटतें.

लेखक आत्मचरित्र लिहितो, म्हणजे काय लिहितो ह्या प्रश्नाचा सदर आत्मचरित्रांच्या दृष्टीनें अधिक विचार करितां येण्यासारखा आहे : आपण कोण आहोत ह्याचा जेव्हां तो विचार करितो तेव्हां आपण म्हणजे आपण जें जें अनुभवले तें तें, जें जें पाहिले तें तें, ज्या ज्या ठिकाणीं वावरलों तें तें, अशाच प्रकारची व्यापक समजूत तो करून चालतो ; ' स्व 'मध्यें तो ह्या सर्व अनुभवांचा समावेश करीत असतो व म्हणूनच ह्या आत्मचरित्रांमध्ये स्थलें, व्यक्ति, प्रसंग इत्यादींना एक वेगळेंच महत्त्व आल्यासारखें दिसतें. ह्या सर्व गोष्टींचें तो अशा रीतीने दर्शन घडवितांना दिसतो, कीं ह्या त्यांच्या दर्शनामध्यें लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा कांहीं भाग समाविष्ट झालेला आहे ह्याची एक प्रकारची सूक्ष्म जाणीव आपणांसही तें आत्मचरित्र वाचतांना होत राहते. तो ज्या ज्या स्थलीं वावरलेला असतो त्या त्या स्थलाशीं संलग्न अशी त्याच्या व्यक्तित्वाची एखादी बाजू असते व ती बाजू तो त्या स्थलासंबंधींच्या आपल्या स्मृति लिहूं लागला कीं तद्द्वारां आपोआप व्यक्त होऊं लागते. ज्या ज्या व्यक्तींनीं त्याच्या जीवनांत प्रवेश केलेला असतो त्या त्या व्यक्तींचीं चित्रें जेव्हां तो आपल्या आत्मचरित्रांत रेखाटूं लागतो त्या वेळीं देखील हीं व्यक्तिचित्रें एकाच वेळीं एकापेक्षां अधिक गोष्टी साधतांना दिसूं लागतात. तीं ज्याप्रमाणें त्या त्या व्यक्तींचीं चित्रें असतात त्याचप्रमाणें तीं चित्रें आपल्या परीने आत्मचरित्रलेखकाच्या व्यक्तित्वावर उलटा प्रकाश टाकीत असतात. आत्मचरित्रकार हीं व्यक्तिचित्रें रेखाटीत असतांना अप्रत्यक्षपणे आपलेंच चित्र रेखाटीत असतो. स्थलांप्रमाणें त्याच्या जीवनाशीं संलग्न असलेल्या व्यक्तींशीं त्याच्या व्यक्तित्वाचीं जीं अंगें निगडित असतात तीं आपोआपच ह्या व्यक्तिचित्रणाच्या द्वारा अभिव्यक्त होत असतात.

मीं वरच एके ठिकाणीं सूचित केल्याप्रमाणें आत्मचरित्रकार हा आत्म-चित्र रेखाटीत असतांच तद्द्वारां जीवनचित्र रेखाटीत असतो व मला हें आत्मचरित्राचें एक लक्षणीय वैशिष्ट्य वाटतें. प्रत्येक खरेंखुरें आत्मचरित्र हें ज्याप्रमाणें

ज्या व्यक्तीनें तें लिहिलेलें असतें त्या व्यक्तीचे जीवन-चित्र असतें, त्याचप्रमाणें अनेक बाबतींत तें तुमचें-माझेही जीवनचित्र असतें; खरेखुरें आत्मशोधन आणि आत्मदर्शन हें जीवनावर असा कांहीं प्रकाश टाकूं शकते कीं त्या प्रकाशांत जीवनांतील कितीतरी गूढस्थलें एकदम प्रकाशित होतात व त्यामुळें आपल्याला आपल्या जीवनाचाही अर्थ लावतां येऊं लागतो. एका व्यक्तीच्या जीवनासंबंधींचें आपलें कुतूहल भागवणें एवढेंच कार्य खरेंखुरे आत्मचरित्र करीत नाहीं, ते तुम्हां-आम्हां वाचकांसही अंतर्मुख बनविते, आत्मशोधन करावयाला लावते, आपल्या स्वतःच्या जीवनाचा गंभीरपणें विचार करावयास लावतें. श्रेष्ठ दर्जाच्या वाङ्मयाच्या ठिकाणीं हीच शक्ति असते.

(स्टीफन स्पेंडर ह्यांचें 'World Within World' आणि आर्थर कोइस्लर ह्यांचें 'Arrow in the Blue' हीं आत्मचरित्रें वाचनांत आल्यावर जे विचार मनांत आले ते वरील लेखांत नमूद करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.)

थोडेंसें चिपळूणकरांच्या लेखनशैलीसंबंधीं

चिपळूणकरांना सरलोक्तीपेक्षां वक्रोक्तीच अधिक प्रिय आहे. वक्रोक्तीमध्यें अंगभूतच चमत्कृति असते व ही चमत्कृति आकर्षक असते. चिपळूणकरांचे लेखन चमकदार व खुमासदार वाटते ते ह्या वक्रोक्तीमुळे व तज्जन्य चमत्कृतीमुळेंच. चिपळूणकरांना आवडणाऱ्या ह्या वक्रोक्तीचेंही पृथक्करण केलें तर असे दिसून येते कीं तिच्यात उपहासापेक्षां उपरोधाचाच भाग अधिक आहे. उपरोधिक भाषण चिपळूणकराना विशेष प्रिय आहे. ह्या उपरोधासाठीं ते व्याजस्तुति, व्याजनिंदा, अन्योक्ति व अतिशयोक्ति इत्यादि विनोदसाधनांचा एकसारखा उपयोग करितांना दिसतात. ही वक्रोक्ति किंवा हा उपरोध त्यांना प्रिय असण्याचें कारणही तसेंच आहे. त्यांची लेखक ह्या नात्यानें आपल्या दृष्टीस पडणारी भूमिका ही लढवय्याची आहे. त्यांच्या लेखनांत क्रीडेपेक्षां समराचाच भाग अधिक आहे. मात्र हा समरही एका युद्धपटूचा असल्यामुळे त्यांत ठिकठिकाणीं व्यक्त होणारें पाटव आपलें चित्त वेधून घेतल्याखेरीज राहत नाहीं. तेव्हां असेंच म्हणावेंसें वाटतें कीं चिपळूणकरांची लेखनक्रीडा म्हणजे आपल्या लेखणीनें त्यांनीं केलेली युद्धक्रीडाच आहे. ह्या क्रीडेंत ते एक तर आपल्या प्रतिपक्ष्यांच्या

मतांचें खंडन तरी करितांना दिसतात किंवा स्वतःच्या आवडत्या मतांचें मंडन तरी करितांना दिसतात. सत्यसंशोधन करणें, अन्तर्मुख होणे, एखाद्या प्रश्नाच्या सर्व बाजू लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न करणें, एखाद्या जीवनव्यवहारांतील सत्य वा तत्त्व स्वतःसाठींच शोधून काढण्याचा यत्न करणें त्यांच्या प्रकृतीला मानवत नाहीं व तें करण्याच्या तो कधीं भरीसही पडत नाहीं. म्हणूनच ते कोठेही चर्चिकाच्या भूमिकेत आपल्यासमोर अवतरत नाहींत. त्यांची भूमिका ही सदैव प्रतिपादकाचीच राहते. ते संशयात्मे नाहींत; कोठेच नाहींत. ते निश्चयात्मे आहेत; त्यांची मतें हीं निश्चित आहेत. ते खंडन करितात तें त्यांच्या दृष्टीने धडधडीत असत्य ठरणाऱ्या मतांचें व मंडन करितात तें त्यांना पटणाऱ्या म्हणजे त्यांच्या दृष्टीनें सत्य ठरणाऱ्या मतांचें. अशा दृष्टीनें मुळांतच त्यांची भूमिका ही निश्चयात्म्याची असल्यामुळें त्यांच्या खंडनमंडनाचे विषयही आपोआपच ठराविक झाले आहेत. हे विषय आले कीं त्यांच्या वक्रोक्तीची ती चमत्कृतिपूर्ण अशी शोभा आपल्या नजरेस पडते; परंतु ही शोभा पाहावयाला मिळण्यासाठीं आपणांस फारसें ताटकळूनही बसावें लागत नाहीं. चिपळूणकर कोणत्याही विषयावर लिहीत असोत – ते 'गर्व', 'इतिहास', 'कालीदास' ह्यांसारख्या विषयांवर जरी लिहीत असले तरी हे ठराविक विषय कोठें ना कोठें तरी, केव्हां ना केव्हां तरी आपलीं डोकीं वर काढल्यावांचून राहत नाहींत. प्रार्थनासमाज, आर्यसमाज, दयानंद सरस्वती, इंग्रजधार्जिणे सुधारक, ब्रह्मद्वेष्टे सुधारक, नवे विद्वान् व खिस्ती धर्मोपदेशक हे चिपळूणकरांचे आवडते उपरोध-विषय. हेच त्यांच्या लेखनाचे मुख्य विषय म्हणाना. चिपळूणकरांनीं कोणतेंही आख्यान लाविलें तरी त्यांची कथा ह्यापैकीं एका मूळपदावर आल्याखेरीज राहत नाहीं, व तेथें ती आली म्हणजेच त्यांच्या लेखनशैलीचा खरा ढंगदार विलास आपल्या दृष्टीस पडूं शकतो. मी तरी चिपळूणकरांचें लेखन आज वाचतों तें ह्या स्थळांचा आस्वाद घेण्यासाठीं. अशा स्थळीं मला त्यांची संकुचित विचारसरणी दिसत असते; प्रतिपक्ष्याबद्दलची असहिष्णुतेची भावनाही दिसत असते, परंतु असें असूनही तेथें आढळणारें जें वक्रोक्तिपूर्ण लेखनाचें वैभव असतें तें माझें मन वेधून घेत असतें. (असाच थोडासा अनुभव मला शिवरामपंतांचें लेखन वाचतांना येतो.) चिपळूणकर मोरोपंतांवर लिहीत असले तरी प्रार्थनासमाजावर हल्ला चढविल्या-

खेरीज त्यांना बरेंच वाटत नाहीं व तो हल्ला ते इतका चढवितात कीं वाचकाच्या मनांत संशय येतो कीं मोरोपंतांवरील प्रेमापेक्षां केवळ हा हल्ला चढविण्यासाठीं तर त्यांनीं मोरोपंतांवर लिहावयाचें ठरविले नसेल ना ?

वरच मीं म्हटलें कीं चिपळूणकर हे निश्चयात्मे आहेत; अगदीं निश्चित मनानें ते लेखन करिताना दिसतात. स्वतःच्या मतांबद्दल यत्किंचितही संशय त्याच्या मनाला शिवतांना दिसत नाहीं. आपली एक विशिष्ट वैचारिक भूमिका ठरवून त्या भूमिकेवरून ते एकसारखे लेखन करीत असल्यामुळें त्यांच्या लेखनांत अभिनिवेश आपोआप आला आहे. प्रतिपक्ष्यांच्या मतांचें खंडन जसे ते अभिनिवेशानें करितात, तसेंच स्वतःच्या मतांचे मंडनही अभिनिवेशानेंच करितात. ह्या अभिनिवेशामुळेच चिपळूणकरांच्या लेखनाला विलक्षण परिणामकारकता प्राप्त झाली. समर हा अभिनिवेशाशिवाय शक्यच नाहीं. अभिनिवेश असेल तरच समर उद्भवेल. चिपळूणकराच्या लेखनक्रीडेला युद्धक्रीडेचें स्वरूप प्राप्त झालेलें आहे असें जे मीं वर म्हटलें तें ह्या अभिनिवेशाच्या जाणिवेनेंच; परंतु मी जेव्हां जेव्हा चिपळूणकरांच्या ह्या अभिनिवेशयुक्त लेखनाचा विचार करितो तेव्हां तेव्हा तें लेखन नसून वक्तृत्वपूर्ण असे भाषणच आहे असें मला वाटतें. चिपळूणकरांच्या लेखणींत प्रभावी वाणीचें सामर्थ्य व तिची परिणामकारकता आहे. ते लिहीत नसून सावेश बोलत आहेत असाच आभास त्याचें लेखन वाचतांना होतो. त्यांच्या लेखनांत एका पट्टीच्या वक्त्याचें वक्तृत्व फुलून आल्यासारखें वाटतें. वक्ता बोलत असतांना ज्या लकबा साधतो त्या त्या लकबा साधतांना चिपळूणकर आपणाला त्यांच्या लेखनांत आढळतात. तें लेखन वाचीत असतांना चिपळूणकरांची ती घवघवीत मूर्ति डोळ्यांपुढें उभी राहते व ती मूर्ति आपल्यासारख्या अनेक व्यक्तींच्या समुदायाला उद्देशून बोलत आहे असा आभास होतो. मला तर ह्या मूर्तीच्या चेहऱ्यावरील मिस्किल हास्यछटा, लटकें गांभीर्य, वेगवेगळ्या संदर्भांत तिच्या चेहऱ्यावरील पालटणारे ते विविध मनोविकार तें लेखन वाचतांना स्पष्ट दिसतात. लिहितां लिहितांच चिपळूणकर जेव्हां मध्येंच 'पहा' असें वाचकांना उद्देशून म्हणतात, 'अहाहा!' 'शाबास!' अशीं उद्गारवाचक अव्ययें मधून वापरतात, कधीं कधीं तर 'ऐका, नीट लक्ष द्या!' असे वाचकांना उद्देशून सांगतांना दिसतात तेव्हां हा लेखक

नसून अत्यंत प्रभावी वक्ता आहे ह्याचा चांगलाच प्रत्यय येतो आणि अशीं स्थळें चिपळूणकरांच्या लेखनांत अनेकदा येतात.

चिपळूणकरांनीं केलेलीं विषयांतरें हीं देखील एखाद्या पट्टीच्या वक्त्यानें केलेल्या आकर्षक विषयांतरांसारखींच वाटतात. विषयांतर करणें हा तर चिपळूणकरांच्या हातचा मळ. परंतु ह्या विषयांतरांबाबतही जर थोडेंसें संशोधन केलें तर असेंच आढळून येईल कीं ह्या विषयांतरांच्या द्वारांच चिपळूणकर आपल्या आवडीच्या उपरोधविषयांकडे वळत असल्यामुळें तीं विषयांतरें नसून प्रतिपादितें आहेत असाच आभास निर्माण होतो. येथेंच त्यांचे वक्तृत्व विशेष खुलतें. येथेंच त्यांच्या चेहेऱ्यावरील तें गूढ मिस्किल हास्य अधिक अर्थपूर्ण होतें. येथेंच शब्दाशब्दांवर जोर देत अत्यंत आत्मविश्वासपूर्वक ते बोलूं लागतात. प्रतिपक्ष्याबद्दलची दयामाया मग कोठेंही दिसत नाहीं. प्रतिपक्षी त्यांच्या पायाशीं विव्हळत पडलेला असतो व ते विजयोन्मादानें धुंद झाल्यासारखे भासत असतात. चिपळूणकरांच्या अशा ह्या वक्तृत्वपूर्ण भाषाशैलींत स्वाभाविकच संस्कृत शब्दांचें प्राचुर्य आढळतें. लांबलचक प्रचंड सामासिक शब्द वापरल्या-खेरीज त्यांना बरेंच वाटत नाहीं, असें दिसतें; 'अग्नियंत्रशौडत्व,' 'सटावधून-नपूर्वक गर्जना,' 'मुख्यस्तंभभूत धर्मोन्नति,' 'अवशिष्टांशभूत राजमंडळ,' 'राज्यव्यवस्थांगभूत कारणें,' 'कर्णदैर्घ्याचा संन्यास,' 'कवितावनितांग-भूतत्वेंकरून केलेलीं रूपकें' अशा प्रकारचे पुष्कळदा स्वतः बनविलेले संस्कृत सामासिक शब्दप्रयोग ते नेहमींच करितांना दिसतात. लेखक ह्या नात्यानें त्यांची जी भूमिका आपण वर अवलोकिली त्या भूमिकेशीं हें संबद्धच आहे. त्यांच्या सावेश, साभिनिवेश, आत्मविश्वासपूर्वक केलेल्या प्रतिपादनात साध्यासुध्या मराठी शब्दांचा लाग लागणें शक्यच नाहीं. चिपळूणकरांच्या मनाचें तसल्या शब्दांनीं समाधान होणेंच शक्य नाहीं. घवघवीत, जोरदार व ऐकणारास स्तिमित व भयचकित करून सोडणारे संस्कृत शब्दच तेथें अधिक पसंत पडणार. त्यांची वक्रोक्तीही ह्या शब्दांनींच अधिक रंगणार, डौलदार दिसणार. असल्या वजनदार शब्दांची चिपळूणकरी वाक्यपंक्ति कागदावर लिहिली जात नसून प्रतिपक्ष्यावर कोसळते आहे असाच आभास ती कानांवर आल्यानें होतो. त्यांचें कणखर, पिळदार व्यक्तित्व ह्या वाक्यपंक्तींतून आपल्या

टायीं ठायीं प्रत्ययाला येतें. चिपळूणकरांचें बाळपण कृष्णशास्त्र्यांच्या जवळपास गेलेलें; संस्कृत वाणीचे संस्कार त्यांच्या मनावर लहानपणींच झालेले व बिंबलेले. तेव्हां त्यांच्या वाणींत व लेखणींत गीर्वाण शब्दांचा भरणा असावा यांत कांहींच नवल नाहीं. त्यांत त्यांच्या लढवय्या भूमिकेला तर हे बाळकडू उपकारकच ठरलें. त्यांचें लेखन हे त्यांच्या ठिकाणीं अंगभूत असलेल्या विवादप्रवृत्तींतून मूलतः जन्मलेलें. विवादकौशल्य हें चिपळूणकरांच्या रोमरोमांत भिनलेलें दिसतें. त्यांच्या वयाच्या मानानें त्यांच्या ठिकाणीं बराच असलेला बहुश्रुतपणा ह्या ठिकाणीं त्यांच्या फारच उपयोगीं पडतो. आपल्या तुटपुंज्याच इतिहासज्ञानाचा पण ते भरपूर व समयोचित उपयोग करून घेतांना दिसतात. इतिहासही येथें त्यांच्या हातांत वक्र होतो व लालित्यपूर्ण बनतो. संस्कृत सुभाषिताचा तर ते खुबीनें उपयोग करितातच, परंतु त्याची बाजू सजविण्या-साठीं नैय्यायिकांचे विविध ' न्याय ' ही त्यांच्यापुढें हात जोडून उभे राहतात. ' वृद्धप्रमदान्याय, ' ' चंद्रचकोरन्याय ' इत्यादींचा चिपळूणकरांनीं आपल्या लेखनांत केलेला उपयोग त्या लेखनाची जशी शोभा वाढवितो तशी त्याची परिणामकारकताही वाढवितो, हे झटकन् लक्षांत येईल. आपलें म्हणणें ठांसून माडण्यासाठीं किंवा प्रतिपक्ष्याच्या म्हणण्याची हास्यास्पदता उघड करण्यासाठीं जसे हे न्याय त्यांच्या उपयोगीं पडतात तसेच कांहीं पोतडींतील दृष्टान्तही उपयोगी पडतात. ह्या दृष्टान्तांसाठीं पंचतंत्र, हितोपदेश, इसापनीति, अरबी भाषेंतील सुरस गोष्टी हीं पुस्तकें त्यांच्या नित्य हाताशीं असतात. हीं पुस्तकें म्हणजे असल्या दृष्टान्तांचीं चिपळूणकरांचीं कधींच रिती न होणारी भांडारें होत. त्यांतील कोल्हे, करकोचे, सिंह आणि लांडगे शास्त्रीबुवांना त्यांच्या वाग्युद्धांत चांगलीच मदत करितात.

चिपळूणकरांच्या लेखनाचा विचार करितांना आपण त्यांच्या समाजसुधारणा-विषयक आणि धर्मसुधारणाविषयक मतांचा विचार करीत असलों—आणि तसें करणें अपरिहार्यच असलें—तरी लेखक ह्या दृष्टीनें त्यांची भूमिका ही टिळक-आगरकरांच्या भूमिकेहून सर्वस्वीं वेगळी आहे, हें झटकन् लक्षांत येतें. ही भूमिका मूलतः वाङ्मयप्रेमिकाची व भाषाप्रेमिकाची आहे. चिपळूणकरांचें भाषाप्रेम ही एक स्वतःसिद्ध गोष्ट आहे. भाषेचा डौल, तिचें वैभव, तिचें

सौंदर्य, तिचें पदलालित्य, तिचें सामर्थ्य ह्या गोष्टी चिपळूणकरी लेखनांत पुष्कळदा साधनापेक्षां साध्याच्याच जागीं मिरवतांना दिसतात–आणि ह्याची त्यांना जाणीव आहे. एवढेंच नव्हे तर, ही त्यांच्या दृष्टीनें एक अभिमानाची बाब आहे. आपल्या निबंधलेखनाचा उद्देश स्पष्ट करितांना व प्रत्येक वर्षाअखेरीला स्वकार्याचा आढावा घेतांना त्यांनीं ह्या गोष्टीचा वारंवार साक्षेपानें साभिमानपूर्वक उल्लेख केलेला आहे. आपल्या मायबोलीच्या ठिकाणीं असलेली अर्थव्यक्तीची प्रगट व सुप्त शक्ति चिपळूणकर चांगलीच जाणतात : हें आपल्या भाषेसंबंधींचें 'अनुभवज्ञान' व्यक्त करावेंसें त्यांना वाटतें. आपल्या लेखनांत स्वाभाविकच त्यांनीं तिची सर्वांगीण लीला व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे व तो यशस्वी झालेला आहे असेंच म्हणावेंसें वाटतें. चिपळूणकरांच्या लेखनांत ज्याप्रमाणें संस्कृत शब्दांचें प्राचुर्य सापडतें त्याचप्रमाणें अस्सल मराठी बोलीभाषेंतील अनेक अर्थपूर्ण वाक्प्रचार व भाषाप्रयोगही त्यात यथेच्छ सापडतात. 'बिवलकरी काख्यानें (नीतीचें) माप जोखणें,' 'परस्पर वऱ्हाडीपणा मिरविणें,' 'बाडा झोकणें,' '(अनेक विषयांची) उगीच चावाचाव मात्र करून ठेवणें,' '(ग्रंथांची) भरभर होणें,' 'साहेबी पेनाची फर्डेशाई उडविणें' इत्यादि अर्थपूर्ण भाषाप्रयोगांनीं त्यांची वाणी नटलेली आहे. ह्या वाणीची मौज अशी आहे, कीं जसें तिला विशिष्ट अर्थबोधक संस्कृत शब्दांचें आकर्षण आहे तसेंच, ज्यांना आपण आज ग्राम्य समजतों परंतु बोलीभाषेंत ज्यांना अर्थव्यक्तीच्या दृष्टीनें महत्त्व आलेलें असतें त्या 'महाचावट,' 'चावटगिरी' ह्यांसारख्या कणखर शब्दांचें तिला वावडेंही नाहीं. उलट वादविवादाच्या भरांत जेथें ह्या शब्दांचा उपयोग करणें अपरिहार्य ठरतें तेथें ती त्यांचा अवश्य उपयोग करितांना आढळते. तिच्यांत संस्कृत शब्दांचा भरणा असला तरी ती पढिक पंडिताची शब्दबंबाळ वाणी नाहीं. संस्कृत शब्दांचे अलंकार आपल्या अंगाखांद्यांवर सहज व सतत लीलेनें घालून मिरविणारी ती घरंदाज व गर्भश्रीमंत अशी कुलवती आहे. चिपळूणकरांनीं भाषादूषकांवर टीकास्त्र सोडलेलें आहे. इंग्रजी वळणाचीं मराठी वाक्यें बोलणाऱ्यांवर व लिहिणाऱ्यांवर त्यांचा मोठा कटाक्ष आहे. आपल्या भाषेंतील वाक्प्रचारांचा मराठी भाषिकांनीं डोळस अभ्यास करावा व भाषेबद्दल एक नवी सुजाण जाणीव ह्या भाषिकांच्या मनांत

निर्माण व्हावी ह्या हेतूनें त्यांनीं ' भाषापरिज्ञान ' ह्यासारखें सदर निबंधमालेंत कायमचें सुरू केलें व तद्द्वारां जातीनें अनेक भाषाप्रयोगांची चर्चा केली; परंतु असे असूनही इंग्रजी भाषेचा संपर्क त्यांच्याही भाषेला लागला. अनेक इंग्रजी वळणाच्या वाक्यरचनांना चिपळूणकरांनीं आपल्या लेखनाच्या द्वारां रूढ केलें. विशेषतः इंग्रजी मिश्रवाक्यांत उपयोजितात तसलीं विशेषण-उपवाक्यें चिपळूणकर अगदीं सरसकट आपल्या लेखनांत वापरूं लागले. चिपळूणकरांचा पिंड हा शास्त्र्याच्या घरांत पोसलेला असला तरी तो इंग्रजी पंडिताचा पिंड होता. इंग्रजी वाघिणीचें दूध त्यानें प्राशन केलेलें होते. स्वाभाविकच त्यांच्या लेखनाची प्रेरणा, त्या लेखनाचे आदर्श, त्यांतील लकबा, त्याची बांधणी व त्याची सजावट ह्या सर्वच बाबतींत इंग्रजीचें वर्चस्व दिसून आलें ह्यांत नवल नाहीं. चिपळूणकरांनीं अनेक इंग्रजी शब्दांचीं व कल्पनांचीं भाषांतरें केलेलीं आहेत; त्यांतील वस्त्वैक्य (unity of action), व्यक्तिभूत मनुष्य (individual), ह्यांसारखीं कांहीं कर्णकटू असलीं तरी एकराजक (monarchy), वातकर्षक यत्र, निर्वायू, शब्दाक्षराचें लेखन (spelling), बुभुक्षाप्रेरित ग्रंथ, इत्यादि अनेक कर्णमधुर व अर्थपूर्ण आहेत.

परंतु चिपळूणकरांच्या लेखनशैलीचा, त्याच्या भाषेचा किंवा एकंदर मतप्रतिपादनाचा विचार करितांना एका गोष्टीकडे आपले कधींच दुर्लक्ष होतां कामा नये व ती गोष्ट म्हणजे त्यांचें वय. त्यांचें सर्व लेखन बावीस ते बत्तीस ह्या वयांत म्हणजे ऐन तारुण्यांत झालेलें आहे. त्यामुळे त्यांत तारुण्यसुलभ अशा गुणदोषांचें गमतीदार मिश्रण आहे. त्यांतील अभिनिवेश, त्यांतील खोंचक व निर्दय वक्रोक्ति, त्यांतील बंडखोरी, खंडनमंडनाची विलक्षण हिरीरी, एखाद्याच विषयाचा एकसारखा पिच्छा पुरविण्याची त्यांत दिसून येणारी मनीषा, अतिरेकी मनोवृत्ति, ज्ञानप्रदर्शनाची व ज्ञानदानाची थोडीशी बालिश आवड, आपलें तेंच खरें समजण्याची हटवादी वृत्ति, भोळसट निश्चयात्मकता व आत्मविश्वास, विवादाची सतत खुमखुमी, स्वतःच्या कर्तृत्वावर स्वतःच खूष होण्याची प्रवृत्ति, थोडक्याशा तपशीलावरून सिद्धांत काढण्याची घिसाडघाई, साधनाला साध्यापेक्षांही अधिक महत्त्व देण्याकडे असणारा मनाचा कल, इत्यादि सर्व गोष्टींचा संबंध इतर अनेक विचारांप्रमाणें त्यांच्या ह्या वयाकडेही विशेषत्वानें

जातो. हें वय ज्याप्रमाणे चिपळूणकरांच्या लेखनाला कांहीं बाबतींत अत्यंत उपकारक ठरलें त्याचप्रमाणें त्यांतील विचारांचा समतोल साधण्याच्या बाबतींत तें अपायकारकही ठरले. त्यांच्या ह्या लेखन-वयाकडे लक्ष दिल्यास त्यांच्या अतिरेकी मतांचा व असमंजस विचारसरणींचा अर्थ लागूं शकतो व त्यांच्या लेखनशैलींत व्यक्त होणारा प्रगाढ आत्मविश्वास, जोम व पिळदारपणाही कळूं शकतो.

टीकाकार केळकर

केळकरांचें जें वाङ्मयचर्चात्मक लिखाण मीं वाचलें त्याचे तीन ठळक विभाग पडतात. पहिल्या विभागांत त्यांचीं साहित्य-संमेलनप्रसंगीं झालेलीं भाषणें येतात. ह्यात कांहीं भाषणें हीं साहित्य-समारंभांच्या वेळींही केलेलीं आहेत त्यांचा समावेश करावा लागतो. दुसऱ्या विभागांत त्यानीं अनेक ग्रंथांना लिहिलेल्या प्रस्तावना येतात व तिसऱ्या विभागांत त्यांचे परीक्षण-लेख लक्षांत घ्यावे लागतात. हे तीन विभाग जरी म्हटले तरी आणखी एक दोन विभाग कल्पावे लागतात. एकांत त्यांनीं लिहिलेले स्वतंत्र साहित्यचर्चात्मक निबंध – ह्यांतील कांहीं निबंध त्यांनीं साहित्य-संमेलनप्रसंगीं वाचूनही दाखविले होते – हे येतात. व दुसऱ्यांत त्यांचें 'हास्यविनोदमीमांसा' ह्यासारखे लेखन येतें. (त्यांच्या 'हास्य-विनोद-मीमासे' चें विवेचन मला येथें कर्तव्य नाहीं.)

केळकरांचें हें सर्व लेखन वाचल्यानंतर प्रथम जी गोष्ट जाणवते ती म्हणजे त्यांची ज्ञानपिपासा. ज्ञान हें कोणत्याही क्षेत्रांतील असो, तें ग्रहण करण्यास केळकर अत्यंत उत्सुक असतात. ही त्यांची ज्ञानसंग्रह करण्याकडे असणारी मनाची प्रवृत्ति त्यांच्या ह्या वाङ्मयविवेचनात्मक लिखाणांतही दिसून येते. ह्या

लिखाणांतील पुष्कळसे लिखाण हे, एखादा विषय समजून घेण्याच्या इच्छेने आपण जें वाचलें ते तितक्याच उत्साहाने दुसऱ्याला समजावून देण्याकरितां लिहिलेले आहे. ह्या लिखाणापैकीं पुष्कळशा लिखाणामागील केळकरांची भूमिका ही समजून घेणाराची व तितक्याच तत्परतेनें समजून घेतलेले दुसऱ्याना समजावून सागणाराची आहे. वर्तमानपत्रकर्ते ह्या दृष्टीनें त्यांच्यावर ही जबाबदारी होतीच. परंतु हें ज्ञानार्जन करण्याचें व ज्ञानदान करण्याचे कार्य जे केळकरांच्या हातून पार पडलेले आहे, तें आपल्यावर पडलेल्या जबाबदारीतून केवळ आपली मुक्तता करून घेण्याच्या हेतूनें नव्हे. तशा दृष्टीनें जर तें कार्य घडले असते, तर ते बरेंच भाडोत्री स्वरूपाचें झालें असतें; त्याच्यामागे जी आस्था, जी कळकळ, जो उत्साह दिसून येतो, तो मग दिसून आला नसता. केळकराचें हें किंवा कोणतेंही दुसरें लिखाण वाचताना असें दिसून येते कीं, त्यासाठीं त्यांनीं जें ज्ञान मिळविलें होते ते संपादतांना त्याना अत्यंत आनंद झालेला असावा, सुख झालेले असावें; ते ज्ञान प्रथमतः केवळ ज्ञान मिळविण्याच्याच शुद्ध हेतूने मिळविलेलें असावें; तसें करितांना ज्याला निर्भेळ असा ज्ञानानंद असें आपण म्हणूं तो त्यांनीं चाखलेला असावा व मग जितक्या उत्साहानें हें ज्ञान मिळविलें तितक्याच उत्साहाने त्याचें आपल्या पत्राच्या वाचकांसाठीं प्रतिपादन करीत असतांनाही त्याच आनंदाची पुनरावृत्ति त्यांनीं अनुभवलेली असावी. अर्थात् समजून घेणें व तें परत समजावून सांगणें ह्या दोन क्रियांच्या दरम्यान विचार करण्याची क्रिया आपोआपच येते. आपण समजून घेतलेले दुसऱ्याला समजावून सांगतांना केळकर त्यांत जेवढा गोडवा आणतां येईल तेवढा आणीत असत; त्यावर आपल्या बहुश्रुत, अनेकढंगी, अनेकरंगी विद्वत्तेचें पाणी देऊन समजून घेतलेलें ज्ञानच ते अधिक पाणीदार करून लोकांपुढें मांडीत असत. केळकरांच्या सुसंस्कृत मनोवकाशांत उजळून तें ज्ञान बाहेर आलें कीं त्याची कांति अधिकच डोळ्यांत भरल्यासारखी होई व आपणही वाचकांना कांहीं तरी नवीन देत आहोंत ह्याचा आनंद केळकरांना मिळे.

केळकरांचे पुष्कळसे परीक्षण-लेख ह्या हेतूनेंच लिहिलेले आहेत; विशेषतः ‘प्रतापगडचें युद्ध’, ‘मध्ययुगीन भारत’, ‘ऐतिहासिक लेखसंग्रह – भाग १४ वा’

किंवा ‘ शिवभारत ’ ह्यांसारख्या इतिहास-विषयक ग्रंथांवर त्यांनीं लिहिलेले परीक्षण-लेख ह्या दृष्टीनें विचारांत घेण्यासारखे आहेत. हे ग्रंथ वाचतांना केळकरांनीं ते केवळ परीक्षणबुद्धीनें—त्यांतील दोषस्थळें हुडकून काढण्याच्या बुद्धीनें—वाचलेले नसून त्यांतील विषय, त्यांचें अंतरंग समजून घेण्याच्या भावनेने वाचलेले आहेत व त्यावरील परीक्षणलेखांतही ‘ केसरी ’ च्या वा ‘ सह्याद्री ’ च्या वाचकांना त्याबाबत शहाणे करून सोडण्याचाच त्यांचा उद्देश आहे. त्या त्या ऐतिहासिक ग्रंथांतील मजकूर कोणत्या स्वरूपाचा आहे, त्यांतून कोणकोणती नवी ऐतिहासिक माहिती मिळण्यासारखी आहे, तत्संबंधींच्या आतांपर्यंत उपलब्ध असलेल्या माहितीचे स्वरूप स्थूलमानानें कोणत्या प्रकारचें आहे व त्यांत ह्या नवीन माहितीनें कोणत्या प्रकारची भर घातलेली आहे, इत्यादि गोष्टींचें प्रथम वाचकांना ज्ञान करून द्यावयाचें, हाच केळकरांचा हे परीक्षणलेख लिहितांना मूळ उद्देश आहे, असे दिसून येतें. आपण वाचलेल्या ग्रंथांवरून आपल्या डोक्यांत आलेले नवे विचार ते पुढें मांडीत नाहींत असें नाहीं. परीक्षित ग्रंथाच्या विवेचनांतील शंकास्थानें ते परीक्षणाच्या शेवटीं नमूद करितातच : परंतु ह्या शंकास्थानांच्या मार्फत दोषदर्शन घडविणें हाच त्याचा ते परीक्षणलेख लिहितांना मुख्य हेतु नसतो. परीक्षित ग्रंथाच्या प्रकाशनानें मराठी वाङ्मयांत कोणत्या प्रकारची भर पडलेली आहे, हें त्यांच्या ह्या परीक्षणलेखांवरून चांगलेंच लक्षांत येतें व सर्वसाधारण वाचकांच्या मनामध्यें एकंदर वाङ्मयाच्या वाचनाबद्दल उत्सुकता निर्माण करण्याचें कार्यही तद्द्वारां साधतें. केळकरांनीं ज्या उत्साहानें व उत्सुकतेनें नाना प्रकारच्या ग्रंथांचें वाचन केलें, तोच उत्साह व तशा प्रकारची उत्सुकता वाचकांच्या मनांत वाङ्मयाविषयीं उत्पन्न करण्याचें अवघड कार्य केळकरांना सहज साधतें, असेंच मी म्हणेन.

केळकरांच्या ह्या ज्ञानपिपासेचें एक लहानसें उदाहरण म्हणून मी ‘ नवा करार ’ ह्या बायबलच्या ‘ New Testament ’ च्या आठवलेकृत भाषांतराचा उल्लेख करितों. केळकरानीं ह्या बहुमोल ग्रंथाचें भलें मोठे परीक्षण ‘ सह्याद्रीं ’ तून केलें. परंतु हें परीक्षण लिहिण्यांत आपला हेतु काय आहे हें केळकरांनीं

सुरुवातीलाच स्पष्ट केलें आहे; त्यांत ते असें म्हणतात कीं, बायबल हा ग्रंथ वाचण्याचें आपल्या कित्येक दिवस मनांत होतें. आपण त्यांतील कांहीं भाग अधूनमधून केव्हांतरी वाचलाही होता. परंतु समग्र बायबल सुसंगतपणें आपण केव्हांच वाचलें नव्हतें. कॉरोनर आठवले ह्यांनीं केलेल्या बायबलच्या भाषांतरामुळें तो योग अनायासेंच जुळून आला व आपण तें भाषांतर त्याच दृष्टीनें मन लावून वाचलें; स्वाभाविकच ह्या समग्र वाचनानंतर आपण जें वाचलें तें पुष्कळांनीं मनांत इच्छा असून अद्याप वाचलें नसेल, ह्या कल्पनेनें त्यांना समजावून सांगितलें असतां त्यांचा फायदा होईल असें वाटलें व ह्या दृष्टीनें सदर परीक्षण लिहावयाचें ठरविलें. हें ठरविल्या-प्रमाणेंच केळकरांनीं आपला परीक्षणलेख लिहिला आहे. त्यांत येशू-ख्रिस्ताच्या जन्मापासून अंतकालापर्यंतची हकीगत केळकरांनीं आपल्या अनेक वाचकांसाठीं सुसंगतपणे दिलेली असून लेखाच्या शेवटीं ' नव्या करारां ' तील सुभाषितवजा वचनें उद्धृत केलेलीं आहेत. अगदीं शेवटीं आठवल्यांकडून झालेल्या कांहीं भाषांतराच्या चुका त्यांनीं दाखविल्या असून त्यांच्या दृष्टीनें ग्रंथांतील पुनरुक्ति टाळून ' नव्या करारा ' ची एक सुटसुटीत आवृत्ति काढणें कसें आवश्यक आहे तें त्यांनीं समजावून सांगितलें आहे. एकंदरीने ' सह्याद्री ' च्या महाराष्ट्रीय वाचकवर्गाला ' नवा करार ' ह्या जगन्मान्य ग्रंथाचें स्वरूप काय आहे हें तर केळकरांनीं ह्या परीक्षणलेखांतून सुबोधपणे दाखविलें आहेच; पण त्यांच्या मनांत सदर ग्रंथ वाचण्याची उत्सुकताही ते निर्माण करूं शकले आहेत. एकच ग्रंथ घेऊन त्याच्या परीक्षणासंबंधीचें केळकरांचें धोरण इतक्या विस्तारानें विशद करण्याचें कारण असे कीं, अगदीं ह्याच स्वरूपाची दृष्टि केळकरांनीं आपल्या सर्व परीक्षणलेखांतून ठेविली आहे, हे नीट सूचित व्हावें. सर्वसाधारणपणें ग्रंथवाचनाची हौस वाचकांच्या मनांत उत्पन्न करणें हा जो वाङ्मयपरीक्षणाचा एक हेतु असावयास हवा, तो केळकरांच्या परीक्षणलेखांत अवश्य ध्यानांत बाळगला जात होता व म्हणूच ह्या परीक्षणलेखांच्या वाचनाने तो उद्देश सफल व्हावयाला चांगलीच मदत होत होती. वर ज्या ऐतिहासिक विषयांवरील ग्रंथांचीं नावें आलीं त्यांतील ' शिवभारत ' ह्या ग्रंथाची केळकरांनीं लिहिलेली प्रस्तावना ह्या दृष्टीने अत्यंत वाचनीय आहे.

गोविंदाग्रज, तांबे, टिळक, मायदेव ह्यांच्या काव्यसंग्रहांना केळकरांनीं प्रस्तावना लिहिल्या, तशा 'कीर्तन-कुमुदिनी', 'महाराष्ट्र-स्त्रीगीतें' इत्यादि संग्रहांनाही त्यांनीं प्रस्तावना लिहिल्या. ह्या प्रस्तावना लिहितांना केळकरांनीं आपल्या डोळ्यांपुढें त्या त्या ग्रंथांचा व ग्रंथकारांचा शक्य तितका व्यवस्थित परिचय करून देणें हेंच ध्येय ठेवलें होतें. वामन मल्हारांप्रमाणें प्रस्तावनेच्या निमित्तानें एखाद्या वाङ्मयीन प्रश्नाची सांगोपाग चर्चा करणें हा विचार केळकरांच्या मनाला क्वचितच शिवला. नाहीं म्हणायला 'महाराष्ट्र-स्त्रीगीतें' ह्या पुस्तकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेंत केळकरांनीं थोडी विस्तारशः स्त्रीगीतांच्या स्वरूपाची चर्चा करण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. "रसिक दृष्टीनें पाहातां, संगीतकलेचा घरगुती संसारांत खराखुरा जर कोठें उपयोग झाला असेल, व्यवहारांतील नैसर्गिक भाव, क्रिया व संगीत ह्यांची योग्य सागड जर कोठें झाली असेल तर ती स्त्रियांच्या गाण्यांत होय" ह्यासारखा एखादा सुखद विचार, "गडकऱ्यांच्या 'वाग्वैजयंतीं' तील कांहीं थोडे मणि केशवसुती घाटाचे असले तरी कोल्हटकरी घाटाच्या मण्यांची संख्याच एकंदरीनें अधिक भरेल, असे मला वाटतें." ह्यासारखा दोषसूचक मार्मिक विचार, किंवा "तत्त्ववेत्ता हें संशोधन नीरस अशा कार्यकारणसंबंधाच्या चर्चेनें करतो; आणि कवि तेंच कार्य मनांत एकदम स्फुरणाऱ्या सत्यतत्त्वाला काव्यवाणीच्या अल्लड उद्गारानीं प्रगट स्वरूप देऊन करितो" ह्यासारखें एखादें तत्त्वसूचक वाक्य ह्या प्रस्तावनांतून मधूनच वाचावयास मिळत असलें, तरी एकंदरीनें ह्या प्रस्तावनांचें स्वरूप परिचयात्मक आहे. त्या त्या कवीच्या काव्यांतील सौंदर्य हें त्याच्या ठिकाणच्या कोणकोणत्या वैशिष्टांत सामावलेलें आहे, हें दाखविण्याचा प्रयत्न ते करीत व वाचकांनीं त्या कवीकडून कोणत्या प्रकारच्या काव्याची अपेक्षा करावी ह्याची ते वाचकांना आपल्या प्रस्तावनाद्वारां आगाऊ कल्पना आणून देत. ह्या दृष्टीनें ह्या प्रस्तावनांचे लेखन झालेले असल्यामुळें त्यांत दोषदर्शन व तत्त्वशोधन ह्यांचा भाग एकंदरीनें कमी असे व गुणग्रहणाचा भागच अधिक असे.

वाङ्मयीन दृष्ट्या केळकरांच्या अत्यंत महत्त्वाच्या प्रस्तावना म्हणजे 'कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह', 'लोकमान्य टिळकांच्या आठवणी व आख्यायिका', 'लोकमान्य टिळकांचे केसरींतील लेख—भाग १ ते ४' ह्या ग्रंथांना त्यांनीं

लिहिलेल्या प्रस्तावना होत. ह्यांतील पहिल्या म्हणजे कोल्हटकरांच्या लेखसंग्रहाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेंत अप्रस्तुत असा भाग बराच आहे. ह्यांतील कांहीं भागाला स्वतः केळकरांनींच ‘ अवश्य विषयांतर ’ असें म्हटलेलें असले, तरी तें बरेचसें अनावश्यक आहे हें वाचतांच लक्षांत येतें. परंतु असें असलें, तरी ह्या प्रस्तावनेचे महत्त्व एका दृष्टीनें विशेष आहे. त्याचे कारण असें कीं, लेखक ह्या दृष्टीनें कोल्हटकरांची भूमिका समजून घ्यावयाला त्यांच्यासंबंधीं ज्या ज्या गोष्टी माहीत असणें अगत्याचें आहे, त्यांची स्थूल नोद केळकरांनीं ह्या प्रस्तावनेच्या पूर्वार्धांत दिलेली असून उत्तरार्धांत कोल्हटकरांच्या एकंदर लेखनाचें समीक्षण केलेलें आहे. कोल्हटकरांच्या अधिकृत चरित्राच्या अभावीं ह्या प्रस्तावनेंतील केळकरांनीं दिलेल्या माहितीला फारच महत्त्व आलें आहे. आज तरी कोल्हटकरांच्या छोट्या आत्मवृत्ताशिवाय त्यांच्या वाङ्मयीन व लौकिक जीवनाचा परामर्श घेणारा ह्या लेखाशिवाय दुसरा अधिकृत लेख नाहीं. त्यांत त्यांच्या विनोदी लेखनाला केळकरांनीं वाजवीच अधिक महत्त्व दिलेलें असून मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासांत विनोदी लेखनाची कोल्हटकरांनीं कशी नवी परंपरा निर्माण केली ह्याचें अधिकृत विवेचन केलें आहे. ह्या विवेचनानंतर नाटककार कोल्हटकर व टीकाकार कोल्हटकर ह्या लेखक ह्या दृष्टीने कोल्हटकरांनीं स्वीकारलेल्या दोन्हीही भूमिकांची केळकरांनीं फोड केलेली असून ह्या दोन्हीही भूमिकांतील त्याचे गुणदोष विशद केले आहेत. ह्या निबंधाच्या शेवटीं केळकरांनीं ‘ टीका म्हणजे काय ? ’ ह्या विषयावर आपले विचार व्यक्त केले असून, शेवटीं कोल्हटकरी टीकेचे प्रकार वर्णिले आहेत. टीकाशास्त्राकडे केळकर कोणत्या दृष्टीनें पाहात असत हें समजून घेण्यासाठीं प्रस्तुत निबंधांतील पुढील वाक्यें महत्त्वाचीं ठरतील. केळकर म्हणतात, “ काव्य, नाटक, कादंबरी, निबंध, इत्यादि वाङ्मयसाधनांच्या योगानें मनुष्य जीवनरहस्याचा ग्रंथ लावून दाखवितो ; तर टीकाशास्त्राच्या योगानें तो वाङ्मय-रहस्याचाच ग्रंथ लावून दाखवितो. कारण वाङ्मय झालें तरी तें रहस्यमयच आहे व हें रहस्य समजावून सांगितल्याशिवाय फारसें समजत नाहीं. तें रहस्य पुष्कळसें नियमानुबंधी आहे व ह्या नियम-प्रबंधांनाच टीकाशास्त्र म्हणतात. ” केळकर ह्यांचें ह्या प्रस्तावनालेखांतील कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाचें मूल्यमापन हें क्वचित् थोड्याफार पूर्वग्रहामुळें दूषित झालेलें असलें, तरी एकंदरीनें

कोल्हटकरांच्या समग्र वाङ्मयाचें स्वरूप स्थूल मानानें समजून घेण्यासाठीं तें अत्यंत उपयुक्त आहे. तें करितांना केळकरांनीं आपली दृष्टि बरीच सहानुभूतिपूर्ण व निःपक्षपाती ठेवण्याचा प्रयत्न केला आहे व सर्वसामान्य वाचकांस कोल्हटकरांच्या वाङ्मयातील गाभा कोणता हेंही त्यांनीं दाखवून दिलें आहे. मात्र कोल्हटकरांना कवि ह्या दृष्टीनें अधिक मान देण्याकडे जी केळकराची प्रवृत्ति दिसून येते ती नीटशी लक्षात येत नाहीं. (हें असे मानण्याकडे त्यांची प्रवृत्ति कां व्हावी, ह्याचें विवेचन पुढे करण्याचा विचार आहे. केळकरांची अलंकार व रस ह्यांच्या अन्योन्यसंबंधाबाबत जी सदोष विचारसरणी होती, त्या विचारसरणींतून ह्या असल्या मताचा उदय झाला असावा. परंतु त्यासंबंधींचें विवेचन पुढें.)

टिळकांच्या लेखसंग्रहांना केळकरांनीं लिहिलेल्या लहान लहान प्रस्तावना त्या त्या खंडांतील लेखसंग्रहाचें स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीनें तर उपयुक्त आहेतच ; परंतु त्यांतील तिसऱ्या खंडाच्या प्रस्तावनेंत केळकरांनीं जें टिळकांच्या लेखनशैलीचें एका लहानशा परिच्छेदांत विश्लेषण केलें आहे तें विशेष लक्षांत राहण्याजोगें झालें आहे. ह्या छोट्याशा परिच्छेदांत केळकरांनीं टिळकांच्या लेखनशैलींतील हव्या त्याच वैशिष्ट्यांवर नेमकें बोट ठेवलें आहे. केळकर म्हणतात, “ टेबलाशीं बसून लेख लिहिण्याची, किंवा लेखक म्हणून गाजण्याचीही टिळकांना प्रथमपासूनची हौस नव्हती, उलट कंटाळाच होता. हौस म्हणण्यापेक्षां राजकीय कर्तव्याचा एक महत्त्वाचा भाग म्हणूनच ते लेख लिहीत. तारुण्याचीं पहिलीं कांहीं वर्षें दुसऱ्या व्यवसायांत गेलीं असतांना व लेखनव्यवसायाची आवडही विशेष नसतांना, कार्यनिष्ठा व वाटेल ती गोष्ट हातांत घेतली तर करीन अशी कर्तबगारी व प्रभावशाली बुद्धिमत्ता त्यांच्या अंगीं होती, म्हणूनच त्यांनीं असे स्फूर्तिदायक वाङ्मय निर्माण केलें. लेख लिहितांना भाषा सजविण्याची अगर रंगविण्याची खटपट त्यांनीं कधींच केली नाहीं. त्यांचा कोणताही लेख वाचतांना, आपल्या मनांतील आशय किंवा स्फूर्तिदायक संदेश वाचकांच्या अतःकरणांत जाऊन भिनावा अशा तऱ्हेची त्यांची स्वाभाविक कळकळ त्यांत दिसून येते. ह्या कळकळीमुळें येणारा साहजिक जोरदारपणा, सडेतोडपणा व उत्कटपणा हाच त्यांच्या भाषेचा अलंकार. टिळकांचे हे लेख जो तादात्म्यबुद्धीनें वाचील त्याच्या मनःचक्षूंपुढें टेबलावर

बसून हातांत लेखणी घेऊन लिहीत असलेली टिळकांची मूर्ति दिसणार नाहीं. तर उभे राहून मोठ्या आवाजांत, महत्त्वाच्या शब्दांवर जोर देऊन बोलणारी टिळकांची मूर्तीच दिसेल. बहुतेक लेखकांच्या लेखांत त्यांच्या लेखणीची कुशलता हीच विशेष दिसून येते. टिळकांच्या लेखांचें तसें नसून त्यांत अंतःकरणापर्यंत जाऊन भिडणाऱ्या सहजस्फूर्त ओजस्वी वाणीचा ओघच दिसून येतो आणि हें टिळकांचें अंतःकरण, अनेक आघात व संकटें सहन करीत असतां, आरंभापासून अखेरपर्यंत सारखेंच कणखर व स्फूर्तिमय राहिलें, हीच टिळकांची अलौकिकता....लोकांचें मत एका विशिष्ट दिशेने वळविण्यास अर्थातच निरनिराळ्या दृष्टीनें तत्परिपोषक असे कोटिक्रम व दाखले लोकांच्या पुढें ठेवावे लागतात. त्याप्रमाणें विशिष्ट मताचा पुरस्कार व प्रतिपक्ष्याचे मुद्दे सप्रमाण खोडून काढणें, इतकेंच नव्हे तर प्रतिपक्ष उपहास करीत असेल तर उलट त्याचीही उपहासास्पदता तितक्याच उत्कटतेनें निदर्शनास आणणें व जेथें प्रतिपक्ष टीका करीत असेल तेथेंही उलट टीका करणें, ह्या गोष्टीही क्रमप्राप्तच ठरतात. त्या करितांना टिळकांनीं प्रतिपक्षाची कधींही गय केली नाहीं किंवा प्रतिपक्षाच्या बाजूनें काय म्हणतां येण्याजोगें आहे ह्याचा विचार मांडला नाहीं. स्वपक्ष व स्वमत पुढें मांडतांना ते वकीलाच्या भूमिकेवर उभे राहिलेले असत. आणि आपली बाजू मांडणें व दुसऱ्याची बाजू चूक कशी तें दाखविणें एवढेंच काम ते करीत. दोन्ही बाजू सारख्याच अलिप्तपणानें पाहणाऱ्या न्यायाधीशाच्या भूमिकेवर ते सहसा आरूढ होत नसत. मात्र ह्यावरून त्याना कोणत्याही प्रश्नांची दुसरी बाजू दिसत नसे, असें मात्र नव्हे. कारण ज्या वेळीं न्यायाधीशाप्रमाणें दुसऱ्या बाजूचा विचार पुढें मांडणें स्वपक्षाच्या दृष्टीनें आवश्यक ठरे अशा वेळीं ते तोही समतोलपणें मांडीत. सुरतेच्या बखेड्यानंतर १९०८ सालीं लिहिलेला ' राजकीय पक्षोपन्यास ' हा लेख ह्या दृष्टीनें वाचण्यासारखा आहे. "

टिळकांच्या लेखनशैलीचें तात्यासाहेबांनीं अत्यंत समंजसपणें केलेलें हें परीक्षण आहे. हा समंजसपणा, ही दुसऱ्याचें हृद्गत समजूत घेण्याची अति तीव्र इच्छा व शक्ति तात्यासाहेबांच्या टीकालेखनांत दिसून येते. ह्या त्यांच्या वृत्तीमुळेंच ते अनेक ग्रंथांचे सहृदय प्रस्तावनाकार होऊं शकले व परीक्षणलेखक होऊं शकले. ' लोकमान्य टिळकांच्या आठवणी व आख्यायिका ' ह्या संग्रहाला तात्यासाहे-

यांनीं लिहिलेली प्रस्तावना अशीच वाचनीय झाली आहे. त्यांत आठवणींच्या महत्त्वासंबंधीं लिहितांना केळकर म्हणतात कीं, थोरांच्या दुय्यम दर्जाच्या आठवणीदेखील यथाशक्ति स्फूर्तिदानाचें काम करितात. "सगुण पूजेचें तत्त्वच आठवणींच्या ग्रंथांच्या मुळाशीं असलेलें दिसून येतें. देवपूजेंतील सामग्री सामान्य किंमतीचीच असते. परंतु देवपूजेची भावना उत्पन्न करून देणारें अभिषेकपात्र चार आण्यांचें असलें तरी आंघोळीचें पाणी तापविण्याच्या पन्नास रुपये किंमतीच्या बंबापेक्षा तें अधिक पवित्र व जपून ठेवावेंसें वाटतें! देव धुतल्यावर पुसण्याच्या वस्त्राला एक पैसाही पडत नाहीं, पण त्यांचें धार्मिक महत्त्व स्वतः मालकानें नेसलेल्या जरतारी पीतांबरापेक्षांही अधिक ठरतें!" केळकर पुढें लिहितात, "मानसिक शास्त्राचा असा नियमच आहे, कीं आपणांस कोणाचेंही स्मरण होतें तें तत्संबंधी सगुण रूपाच्या कोणत्या तरी एका किंवा अनेक अंगांनींच होतें, निर्गुण अशी आठवण होऊंच शकत नाहीं. कारण आठवण ही ज्या मूळच्या ज्ञानसंवेदनेची पुनरुक्ति असते तें ज्ञानही सगुण म्हणजे बाह्य सृष्टीच्या साधनानें किंवा आधारानें झालेलें असतें. ह्या बाबतींत स्मृतिविषय ह्या महत्त्वाचा किंवा बिनमहत्त्वाचा ह्या भेदानें फरक पडत नाहीं." विवेचनाला हाच सूर कायम ठेवून केळकरांनीं प्रस्तावनेच्या पुढील भागांत 'आठवणी व त्यांचें महत्त्व' ह्या विषयावर एक सुरेख निबंध लिहिला आहे व त्यांत आठवणी व आख्यायिका ह्यांच्या स्वरूपातील भेदही जाता जातां स्पष्ट केला आहे.

केळकरानी नाटकांची जीं परीक्षणें केलेली आहेत, त्यांत 'मतिविकार', 'बायकाचें बंड', 'मेनका' व 'आंधळ्याची शाळा' ह्या नाटकांचीं त्यांनी केलेली परीक्षणें विशेष उल्लेखनीय आहेत. ह्यातील 'मतिविकार' ह्या कोल्हटकराच्या नाटकाचें त्यांनी केलेले सुदीर्घ परीक्षण हेच विशेष डोळ्यांत भरण्याजोगें उतरले आहे. त्यात केळकरांची मार्मिकता जशी दिसून येते तशीच सहृदयताही दिसून येते. हें परीक्षण सर्वांगीण आहे. कोल्हटकर-भिडेप्रणीत सविस्तर परीक्षणाची पद्धत ह्या परीक्षणलेखनांत केळकरांनीं वापरली आहे : नाटकाच्या संविधानकाचा, स्वभावचित्रांचा, भाषेचा, पद्यांचा विचार करिताना तो शक्यतों सांगोपांग होईल ह्याची दक्षता बाळगली आहे. 'मतिविकार' ह्या नाटकाच्या द्वारें कोल्हटकरांना पुनर्विवाहाची इष्टता लोकांना पटवून द्यावयाची

आहे. ही गोष्ट केळकरांनीं प्रथम स्पष्ट केली असून त्या दृष्टीने कोल्हटकरांनीं संविधानकाची रचना करितांना व पात्रांची योजना करितांना कोणकोणत्या गोष्टींकडे अधिक लक्ष द्यावयास हवें होतें, तें त्यांनीं मोठ्या मार्मिकपणें दाखवून दिलें आहे. केळकरांनीं ह्या संबंधांत अवलंबिलेली विचारसरणी निर्दोष आहे. परंतु तिच्यामार्फत केळकरांनीं जें एक मोठें तत्त्व सूचित केले आहे त्या तत्त्वाच्या दृष्टीनें मला तिचें महत्त्व वाटतें. केळकरांना असें म्हणावयाचें आहे, कीं जेव्हां आपल्याला समाजाच्या हाडींमासीं खिळलेल्या एखाद्या रूढीविरुद्ध नाट्यशस्त्र चालवावयाचें असतें, तेव्हां त्या रूढीच्या पुरस्कर्त्याचें म्हणून जें व्यक्तिचित्र आपण रेखाटूं तें दुर्बलाचें व्यक्तिचित्र असतां कामा नये. ती व्यक्ति सर्व दृष्टींनींच वाईट आहे असें जर आपण दर्शवूं लागलों तर ते त्या व्यक्तीचे असत्य दर्शन होईल व मग अशा व्यक्तीचा झालेला हृदयपालट वा विनाश हा आपणांस हवा तो इष्ट परिणाम साधूं शकणार नाहीं. कोणतेंही व्यक्तिचित्र कां असेना, तें अवास्तव, असत्य, खोटे, फाजील काळेकुट्ट असें कधींही रेखाटूं नये. एवढेंच नव्हे तर त्या त्याज्य रूढीनुसार आचरण करणारे असे जे प्रामाणिक असतात – आणि असे अनेक असतात – त्यांतल्याच एखाद्या बलवंताचें तें स्वभावचित्र असायला हवें. ह्या बलवंताला जर पराजित करितां आलें, त्यानें प्रामाणिकपणानें खऱ्याखुऱ्या धर्मबुद्धीनें व सद्धेतूनें प्रेरित होऊन (परंतु मूर्खपणामुळें) विशिष्ट 'अनिष्ट' रूढीला अनुसरून केलेल्या आचारपालनालाही वाईट फळें कशीं आलीं हें जर कादंबरीकार वा नाटककार दाखवूं शकला, तरच त्या विशिष्ट अनिष्ट रूढीची त्याज्यता तो लोकांस आपल्या कादंबरीच्या द्वारां वा नाटकाच्या द्वारां पटवून देऊं शकतो. केळकरांनीं 'मतिविकारा' वरील परीक्षणांत इतर अनेक वाङ्मयीन महत्त्वाचे मुद्दे उपस्थित केलेले असले तरी माझ्या समजुतीप्रमाणें वर उल्लेखिलेला मुद्दा, कलेचें खरें स्वरूप लक्षांत घेण्याच्या दृष्टीनेंही अतिमहत्त्वाचा ठरतो. खरी कला ही सत्यावरच आधारलेली असते. तिचें सौंदर्य, तिची परिणामकारकता, तिचें श्रेष्ठत्व हें तिच्यांतून व्यक्त होणाऱ्या जीवनचित्रांत सत्यांश किती आहे ह्यावरच मुख्यत्वेंकरून अवलंबून असतें. समाजजीवनांतील एखाद्या प्रमेयाचें वा कूटप्रश्नाचें चित्रण करितांना त्या कूटप्रश्नामागील सत्याची संपूर्ण प्रतीति घडविण्याचें सामर्थ्य कलावन्ताच्या

ठिकाणीं असावें लागतें : एवढ्यासाठीं त्या प्रश्नाच्या ज्या दोन बाजू असतात त्या दोन्हीहि बाजूंचें चित्रण सारख्याच तोलाचें व्हावें लागतें : तरच त्यांत दडलेलें व मति कुंठित करणारें नाट्य तद्द्वारां व्यक्त होऊं शकतें : असें झालें नाहीं तर तें चित्रण म्हणजे सदर प्रमेयाची थट्टा होते : मराठी नाटकांत आणि कादंबरींत सामाजिक प्रमेयांची अशी थट्टा अनेक ठिकाणीं झाली आहे. ह्याच मूलभूत स्वरूपाचा सिद्धान्त केळकरांनीं येथें सूचित केला आहे. (येथें मला आचार्य भागवतांनीं एकदा खाजगी चर्चेंत इब्सेन हा हरिभाऊ आपट्यांपेक्षां कसा श्रेष्ठ ठरतो ह्यासंबंधांत जें विवेचन केलें होतें त्याची आठवण होते. आपट्यांनीं निर्मिलेल्या 'शंकरमामंजी' संबंधीं बोलतांना ते म्हणाले कीं इब्सेननें शंकरमामंजी हें पात्र कधींच निर्माण केलें नसतें. एका दुष्ट रूढीच्या वा अनेक दुष्ट रूढींच्या चक्रांत सापडलेल्या प्रामाणिक, पापभीरु, आपल्या सदसद्विवेकबुद्धीनुसार चालणाऱ्या व इतर सर्व बाबतींत सदाचरणी असणाऱ्या एखाद्या प्रामाणिक कर्मठाचें चित्र त्यानें रेखाटलें असतें व त्याच्या जीवनांतील शोकात्मिका चित्रित केली असती. हरिभाऊंनीं आपलें काम सोपें करण्याच्या गडबडींत आपल्या कलाकृतीची परिणामक्षमता मात्र कमी केली. शंकरमामंजींचा पराजय हा सनातन्यांचा पराजय होऊं शकत नाहीं. कारण तो सनातन्यांतील 'बलवंता'चा पराजय नाहीं : शंकरमामंजी हा सनातन्यांतील 'बलवंत' नाहीं. केळकरांची वर सूचित केलेली विचारसरणी व ही भागवतांची विचारसरणी ह्यांत तत्त्वतः फरक नाहीं हें लक्षांत येईल.)

केळकरांच्या ह्या परीक्षणलेखांचें विवेचन तसेंच ठेवून मी त्यांनीं वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयीं जो दृष्टिकोण आपल्या बडोदें येथील साहित्य-संमेलनप्रसंगीं केलेल्या अध्यक्षीय भाषणांत व्यक्त केलेला आहे त्याकडे वळतों. 'कलेसाठीं कला' ह्या वादाचे पुरस्कर्ते म्हणून महाराष्ट्रांत जरी प्रो. ना. सी. फडके ह्यांचेंच नांव विशेषत्वानें घेतलें जातें, तरी प्रो. फडके ह्यांनीं ह्या विषयावर जें लेखन केलें त्याच्या कितीतरी अगोदर ह्या विषयाचा ऊहापोह केळकरांनीं केलेला होता. आपल्या अध्यक्षीय भाषणांत केळकरांनीं जे अनेक प्रश्न उपस्थित केले, त्यांतच कलेच्या प्रयोजनाचा प्रश्न त्यांनीं प्रथमच विशेष अगत्यानें चर्चिला होता. ह्या ठिकाणीं आणि ह्याच प्रश्नाची चर्चा करितांना इतर ठिकाणीं

केळकरांनीं जी भूमिका स्वीकारली होती ती कलावाद्याचीच होती. ‘ कलेच्या मागें हेतुशोधनाचा गुप्तपोलिस लावितां कामा नये ’ हेंच त्यांचें आवडीचें मत होतें व तें त्यांनीं हरतऱ्हेच्या मनोहर युक्तिवादानें ठिकठिकाणीं प्रतिपादिलें होतें. केळकरांची कलेकडे पाहण्याची ही दृष्टि बरीच निर्दोष होती. कलेच्या प्रयोजनासंबंधीं जे गैरसमज पसरण्याचा संभव असतो ते गैरसमज दूर करण्याचें कार्य ती नीट बजावीत होती; मात्र हे गैरसमज दूर करण्याच्या गडबडींत दुसरे गैरसमज – कलेच्या स्वरूपासंबंधीं – पसरविण्याकडे जी पुढें प्रो ना. सी. फडके ह्यांची प्रवृत्ति झाली तशी प्रवृत्ति केळकरांच्या बाबतींत दिसून आली नाहीं. त्यांची कलेच्या स्वरूपाकडे पाहण्याची दृष्टि समंजसपणाची होती. तिच्यांत कोणत्याही प्रकारची आत्यंतिकता नव्हती; त्यामुळें कलावादी बनूनही कलेला कारागिरीचें स्वरूप देण्याची चूक केळकरांकडून कधींही झाली नाहीं. त्यांनीं महाराष्ट्राला वाङ्मयाच्या व कलेच्या अंतःस्वरूपाविषयीं उत्साहान खोलवर जाऊन विचार करावयास लाविलें. मला वाटतें, त्यांच्या विचारसरणीचा व लेखनशैलीचा प्रो. ना. सी. फडके ह्यांच्यावर देखील कांहीं थोडा थोडका परिणाम झालेला नाहीं. प्रो. फडके ह्यांचें प्रारंभींचें विवेचनात्मक लिखाण हें केळकरांना आदर्श मानूनच केल्यासारखें दिसतें. कलावादाच्या बाबतींतही प्रो. फडके ह्यांनीं केळकरांच्याच मतांचा आपल्या पहिल्या पहिल्या भाषणांतून व लेखांतून विस्तार केला व पुढें अभिनिवेशानें त्याला स्वतःचें असें एक विशिष्ट रूप दिलें. तेव्हां कलेचा हेतु रंजन करणें कीं बोध देणें, कलेचें आसन मयूरसिंहासन कीं व्यासपीठ इत्यादि प्रश्नांची प्रो. ना. सी. फडके ह्यांनीं जी पुढें ३०।३२ सालांत हिरीरीनें चर्चा केली तिचे उगमस्थान, तिचा मालमसाला आपणांस केळकरांच्या ह्या भाषणांत व लेखांत सांपडतो असेंच दिसून येईल.

आपल्या अध्यक्षीय भाषणांत केळकरांनीं काव्यानंदाची – प्रसिद्ध ‘ सविकल्प समाधी ’ची – उपपत्ति मांडली. केळकरांचें हें १९२० चें भाषण म्हणजे अलीकडील वीस पंचवीस वर्षांतील मराठी टीकावाङ्मयाची गंगोत्रीच आहे असें म्हटल्यास चालण्यासारखें आहे. ह्या भाषणांतून केळकरांनीं वाङ्मयाकडे पाहण्याची जी नवी दृष्टि मराठी चिकित्सक रसिकांना दाखवून दिली, त्या दृष्टीचा परिपोषच पुढील दोन तपांत झाला, असें मला वाटतें. वाङ्मयाच्या

अंतर्बाह्य स्वरूपासंबंधीं विचार करण्यांत एकप्रकारचा आनंद आहे ही गोष्ट ह्या भाषणानंतरच महाराष्ट्राच्या विशेषत्वानें ध्यानांत आली. वाङ्मयचर्चेबाबत एक प्रकारचें उत्साहाचें वातावरण महाराष्ट्रांत निर्माण झालें. हें निर्माण करण्यांत केळकरांच्याच बरोबरीनें श्रीपाद कृष्णांचे साहाय्य झालें ही गोष्ट खरी; परंतु श्रीपाद कृष्णांच्या लिखाणांत केळकरांच्या लिखाणांतील गोडवा नसल्यामुळें सर्वसामान्य रसिकांना केळकरांचें हें वाङ्मयविवेचन विशेष आकृष्ट करूं शकलें. अगदीं काव्यानंदाच्या प्रश्नाबाबत पाहिलें तरी असें दिसून येतें कीं, ह्या प्रश्नाबाबत केळकरांनीं जें कुतूहल प्रथम व्यक्त केलें व त्याला वाच्यता देऊन काव्यानंद का होतो व कसा होतो ह्यासंबंधींची आपली उपपत्ति पुढें मांडली, तें कुतूहल पुढे एकसारखें वाढीस लागलें व आजही ह्या प्रश्नासंबंधीं चिकित्सक रसिक चर्चा करीतच आहेत. ह्या प्रश्नाला अलीकडील मराठी टीकावाङ्मयांतून जी चालना मिळाली तिचे स्फूर्तिस्थान केळकरांचें बडोदे साहित्यसंमेलनाचे भाषण हेंच होय हें कोणीही जाणता मनुष्य कबूल करील. वामनराव जोशी ह्यांनीं केळकरांच्या 'सविकल्प समाधी'च्या उपपत्तीवर मार्मिक आक्षेप घेतले व तिच्यांतील 'सविकल्पत्व' मान्य करून 'समाधी'ला जलसमाधि दिली, ही गोष्ट खरी. परंतु ह्या प्रश्नासंबंधीं विचार करितांना केळकरानीं तत्संबंधीं स्वीकारलेल्या भूमिकेपासूनच विचार करणें सोयीचें जातें असा अनुभव आहे व केळकरांच्या उपपत्तीनंतर ज्यांनीं ज्यांनीं आपापल्या उपपत्त्या पुढें मांडल्या त्यांनीं केळकरांच्या उपपत्तीवरच अधिक विचार करून त्यांचें स्वरूप निश्चित करण्याचा प्रयत्न केला असल्याचें दिसून येते.

काव्यानंदाप्रमाणें रस व अलंकार ह्यांच्या अन्योन्यसंबंधाविषयींही केळकरांनीं अनेक ठिकाणीं विवेचन केलें असल्याचें आढळून येतें. काव्यांतील अलंकारांचें स्वरूप व कार्य ह्यासंबंधीं त्यांनीं बराच विचार केलेला होता; परंतु त्यांच्या ह्या विचारांत सदोषता होती. ही सदोषता पुढें वामन मल्हार जोशी ह्यांनीं आपल्या 'केळकर आणि कांहीं साहित्यविषयक प्रश्न' ह्या 'केळकर' ग्रंथासाठीं लिहिलेल्या लेखांत दाखवून दिली. आपल्या अलंकारासंबंधींच्या विवेचनांत केळकरांनीं अलंकारांना रसापेक्षांही अधिक महत्त्व दिलें आहे; ते कांहीं ठिकाणीं 'रस' हा काव्याचा आत्मा आहे हें मान्य करितात, परंतु 'अलंकार, वक्रोक्ति,

व्यंगोक्ति हाही काव्याचा आत्मा नव्हे असें म्हणणारे लोक संकुचित दृष्टीचे आहेत,' 'रस व अलंकार ह्यांच्या स्वरूपांत वास्तविक इतकाच फरक कीं, रसाचे स्थायीभाव जीवसृष्टीच्या भावनांवर अधिष्ठित असतात व अलंकारांचे स्थायीभाव अचेतन सृष्टीवरही अधिष्ठित होऊं शकतात' अशा प्रकारचीं्ही सदोष व भोंगळ विधानें करितात. 'अलंकारांचे स्थायीभाव अचेतन सृष्टीवरही अधिष्ठित होऊं शकतात' असें म्हणतांना केळकरांना नक्की काय म्हणावयाचें होतें तें नीटसें ध्यानांत येत नाहीं. एवढें खरें कीं, रसाच्या बरोबरीनें काव्यांत अलंकाराला स्थान आहे, असें त्यांना म्हणावयाचे होतें. वस्तुतः रस व अलंकार ह्यांचा संबंध साध्यसाधनसंबंध आहे, कार्यकारणसंबंध आहे. परंतु हा कार्यकारणसंबंध सुद्धा अलंकारांची, एक कल्पनाचित्र (image) अशी ढोबळ व्याख्या केली तरच मान्य करितां येतो व मनाला झटकन् पटतो. संस्कृत साहित्यशास्त्राप्रमाणें जे नाना प्रकारचे अलंकार काव्यदेह नटविण्यासाठीं निर्माण झालेले आहेत त्यांचा रसाशीं कोणत्या प्रकारचा संबंध पोचतो ह्याची चर्चा करूं लागलों तर पुष्कळदां पदरीं अपयशच येईल; परंतु अशा प्रकारच्या अलंकारांनीं काव्याला जी चमत्कृति येते तीच केळकरांना मोहक वाटत होती. केळकरांची एकंदर वृत्ति ही बुद्धिविलास व कल्पनाविलास ह्यांवरच खूष होण्याकडे दिसते. किंबहुना, केळकर काव्याचे ठिकाणीं प्रथम बुद्धिविलास व कल्पनाविलासच पाहात असावेत, असें त्यांच्या ह्या आणि इतर विवेचनावरून वाटतें. (म्हणून कोल्हटकरांना कवि ह्या दृष्टीनें मान देण्याकडे त्यांची प्रवृत्ति दिसून येते.) भावनाविलासाच्या दृष्टीनें हे दोन्ही विलास कसे गौण आहेत, भावानुभवाची अभिव्यक्ति ही कल्पनाविलासाला कसा जन्म देते ही गोष्ट त्यांच्या लक्षांत आलेली नव्हती कीं काय, अशी शंका त्यांच्या ह्या विवेचनावरून येते. वामनराव जोशी ह्यांना त्यांच्या काव्यविषयक समजुतीबद्दल हीच शंका आली व म्हणूनच त्यांनीं विस्तारानें तिचें खंडन केलें व पुष्कळसें उत्कृष्ट काव्य हें अलंकारहीन असतें असें सोदाहरण सिद्ध केलें. (अर्थात् असें करितांना वामनरावांनीं देखील 'अलंकार' ह्या शब्दाची संकुचित कल्पनाच डोळ्यांपुढें ठेविली होती. कल्पनाचित्रांचें काव्यांतील कार्य त्यांच्याहि नीटसें लक्षांत आलेलें नव्हतें व त्यासंबंधीं त्यांनींहि खोलवर विचार केलेला नव्हता. म्हणजे केळकर

ज्याला ' अलंकार ' असें म्हणत होते त्या गोष्टींशिवाय काव्याचें अडत नाहीं एवढेंच वामनरावांना हीं उदाहरणें देऊन सांगावयाचें होतें व तें काम मात्र त्यांनीं योग्य रीतीनें बजाविलें इतकेंच.)

अलंकाराना रसाच्या बरोबरीनें स्थान देण्याची चूक केळकरांकडून कशी झाली ह्याचा विचार करणें थोडें मनोरंजक ठरतें. केळकरांची एकंदर अभिरुचि संस्कृत वाङ्मयावर व मराठी पंडित-काव्यावर मुख्यत्वेंकरून पोसलेली होती. अलंकारांना ह्या काव्यांत मिळालेलें मानाचें स्थान त्यांच्या मनावर बिंबलेलें होते. वक्रोक्तीची त्यानाही अत्यंत हौस होती. ' उपमिति ' ह्या ज्ञानसाधनावर त्यांचा विलक्षण भरंवसा होता. आपल्या लेखनांतून अनेक ठिकाणीं त्यांनीं ह्या ज्ञानसाधनाचा उल्लेख केला आहे व त्यावरील आपला विश्वास व्यक्त केला आहे. त्यांच्या सर्व लिखाणांत ' उपमिति ' ह्या ज्ञानसाधनाचा त्यांनींही मनमोकळेपणानें भरपूर उपयोग केलेला आहे. केळकरांच्या भाषाशैलीबद्दल विचार करितांना तिच्यांतील जी गोष्ट प्रथम जाणवते ती म्हणजे रूपक, उपमा, दृष्टांतादींची तिच्यांत झालेली विमुक्त पखरण. केळकरांच्या उपमा घरगुती असत, असें सांगण्यांत येतें. त्या घरगुती तर असतच, परन्तु त्याशिवाय इतरही जीवनक्षेत्रें त्यांनीं व्यापिलेलीं असत. त्याचें वाचन बहुविध होतें. त्यांच्या आवडीचे विषयही विविध होते. त्यांची वाणी ही एका बहुश्रुताची विदग्ध वाणी होती. त्यामुळे सहज बोलतांना देखील एखाद दुसरा दृष्टात दिल्याशिवाय तिला बोलतां येत नसावें. कोणत्याही विषयाचे विवेचन असो, केळकर ते आपल्या उपमा-दृष्टान्तांनीं इतकें फुलवीत कीं, अवघड विषयही त्यांच्या विवेचनांतून सोपा बनत असे, रूक्ष विषय आपोआप रसपूर्ण बनत असे व त्या विषयाचें ज्ञान होत असतांनाच वाचकाला त्यांच्या उपमादृष्टान्तादींच्या द्वारां चमत्कृतीचा आनंद आणि विविध माहिती मिळत असे. त्यांच्या लिखाणाला जें पारदर्शिकत्व (transparency) आलेलें आहे, त्यांत लालित्य आहे, कलाविलास आहे असें जें वाचकांना वाटतें, तें ह्यामुळेंच. उपमिति ह्या ज्ञानसाधनाचा उपयोग केळकरांनीं भरपूर करून घेतला व म्हणूनच उपमितीला – म्हणजेच अलंकाराला ते काव्याचें उत्तमांग समजूं लागले. त्यांच्या स्वतःच्या मनाचा कल भावनाविलासापेक्षां कल्पनाविलासाकडे व

बुद्धिविलासाकडेच अधिक होता ; स्वाभाविकच त्यांच्या काव्याच्या व्याख्येंतही अजाणतां त्यांचेकडून कल्पनाविलास व बुद्धिविलास ह्यांस वाजवीपेक्षां अधिक महत्त्व दिलें गेलें. माणसाचें सामर्थ्य (strength) हाच माणसाचा कमकुवतपणा (weakness) कसा ठरतो ह्याचें हें एक उदाहरण आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

तुकारामाची कविता : कांहीं विचार

येथें नुकत्याच येऊन गेलेल्या शेक्सपेरियन नाटक मंडळीनें करून दाखविलेले शेक्सपिअरच्या नाटकांतील कांहीं प्रवेश पाहिले; ते पाहत असतांना जे अनेक विचार मनांत आले त्यांतील एक असा होता कीं शेक्सपिअरनें आपली स्वतःची अशी भर इंग्रजी भाषेमध्यें किती म्हणून घातली आहे ! ज्या नाटकांतील प्रवेश मीं पाहिले त्यांतील कांहीं मीं फार वर्षापूर्वी कां होईना परंतु काळजीपूर्वक वाचलीं होतीं; परंतु काहीं तर वाचलेलींही नव्हतीं ; परंतु ह्या नाट्यप्रवेशांतील भाषणें ऐकतांना अशीं किती तरी वाक्ये, असे किती तरी शब्दप्रयोग, अशा किती तरी कल्पना कानावर येत होत्या, कीं त्यांच्याशीं आपला किती तरी दिवसांचा पूर्वपरिचय आहे ह्याची जाणीव मला होत होती. ज्याची मातृभाषा इंग्रजी नाहीं असा मी एक मनुष्य आहें; माझा जर हा अनुभव, तर ज्याची मातृभाषा इंग्रजी आहे अशा इंग्रज किंवा अमेरिकन गृहस्थाला काय अनुभव येत असेल ? किती तरी अधिक पटीनें त्याला हाच अनुभव येत असणार. आपण जी भाषा बोलतों किंवा लिहितों, ती घडविण्यामध्यें तिच्यांतील शेक्सपिअरसारख्या लेखकांनीं किती म्हणून वांटा उचललेला असतो ! जे भाषाप्रयोग, वाक्प्रचार

किंवा शब्दप्रयोग आतां अगदीं रूढ झाल्यासारखे वाटतात, ते त्या समर्थ लेखकांनीं कांहीं शतकांपूर्वी नव्यानेंच निर्माण केलेले असतात. त्या लेखकांचें वाङ्मय जसजसें अधिकाधिक लोकमान्यता पावत जातें, तसतसे हे भाषाप्रयोग त्यांच्या वाङ्मयांतून लोकभाषेंत अवतरूं लागतात, खेळूंबागडूं लागतात ; कांहीं दिवसांनीं स्वतंत्र घरें करून सुखानें नांदूं लागतात. इतके कीं त्यांचा वापर करितांना त्यांच्या मूळ निर्मात्याचा विचार मग आपल्या मनाला चाटूनही जात नाहीं.

अशा रीतीनें आपलें वाङ्मयधन हें लोकधनाच्या पदवीला नेऊन पोंचविण्याचें भाग्य सगळ्याच लेखकांना लाभतें असें नाहीं. शेक्सपिअरसारख्या थोड्यांच्या कपाळीं हें भाग्य लिहिलेलें असतें. आपल्याकडे हें भाग्य माझ्या समुजतीप्रमाणें तुकारामाला विशेष लाभलेलें आहे. तुकारामाची बरीचशी अभंगवाणी ही गेल्या तीनशें वर्षांच्या काळात महाराष्ट्रवाणीचा एक अविभाज्य घटक बनलेली आहे. गेल्या तीनशें वर्षांच्या काळांत महाराष्ट्रवाणीनें ह्या अभंग-वाणींतून किती तरी जीवनरस स्वबलसंवर्धनार्थ शोषून घेतलेला आहे. ज्ञानेश्वर हा तुकारामापेक्षांही मोठा लेखक ; परंतु हें भाग्य तुकारामाइतकें ज्ञानेश्वराला लाभलेलें नाहीं. ज्ञानेश्वरांचें नांव काढतांच मराठी मन आदरानें नम्र होतें ; परंतु त्या आदराच्या पोटीं थोडी फार भीति असते. ज्ञानेश्वराशीं मराठी वाचक बरोबरीच्या नात्यानें बोलूं बसूं शकत नाहीं. ज्ञानेश्वरीचा रसास्वाद घेतांना देखील त्याला ज्ञानेश्वरांचें दूरत्व जाणवत असते. त्यामुळें ज्ञानेश्वरींतील ओंव्या त्याच्या मननाचा, चिंतनाचा विषय होतात ; परंतु तो क्वचित्‌च स्वतःशीं त्या गुणगुणतांना आढळतो. तुकारामाचा अभंग मात्र तो स्वतःशीं गुणगुणेल. त्या आपल्या आवडीच्या अभंगांतील चरण स्वतःशीं गुणगुणतांना त्याला कमालीचा आनंद होतो. तुकारामाबद्दल, काय असेल तें असो, पण दूरत्वाची, परकेपणाची भावना मराठी मनाला स्पर्शीही करीत नाहीं. तें मन तुकारामाबरोबर नाचाबागडायला, हसायला आणि रडायला सदैव तयार असतें. तुकाराम हा आपल्यापैकींच एक आहे, तो पुष्कळदा आपलेच विचार, विकार बोलून दाखवीत आहे, आपल्याचसारखा वैतागत आहे, संतापत आहे, मधूनच प्रसन्न होत आहे, जें आपल्याला कांहीं केल्या साधत नाहीं तें त्यानें

साधलेलें असलें – अगदीं यशस्वीपणें साधलेलें असलें – तरी तें साधतांना त्याला आपल्यासारखेच अतोनात कष्ट पडलेले आहेत हें त्याला जाणवतें व म्हणूनच तुकाराम त्याला जवळचा वाटतो. ज्ञानेश्वर हा मराठी वाचकासमोर 'लहानाचा मोठा' होत नाहीं. तो 'मोठा' होऊनच त्याच्यासमोर अवतरलेला आहे. तो कधीं तरी 'लहान' होता, हें कबूल करायला मराठी मन तयारच होत नाहीं. तेव्हां ज्ञानेश्वर त्याच्या नितांत आदराचा विषय झाला तरी तुकाराम हाच त्याच्या जिव्हाळ्याचा विषय बनतो. तुकोबाच्या अभंगवाणीनें हें जें मराठी मनाला स्वतःकडे आकर्षून घेतलें आहे त्याला इतर भाषांतील वाङ्मयांतही तोड सापडणें जरा कठीण आहे. त्यांचें एक गमक असें आहे, कीं तुकोबांच्या ह्या अभंगवाणीचें आकर्षण जसें सुशिक्षिताला आहे, तसेंच अशिक्षितालाही आहे, जसें शहरी मनाला आहे, तसेंच – नव्हे, किती तरी पटीनें अधिक – खेडेगांवांतील मराठमोळ्या मनालाही आहे. असें भाग्य जगांतील किती लेखकांच्या वाट्याला येतें ? सामान्यांच्या आणि असामान्यांच्या प्रेमादराचा आणि कुतूहलाचा एकाच वेळीं विषय होण्याचें हें भाग्य ! वारकऱ्यांच्या दिंडींतून ध्वजापताका हातांत घेऊन जाणारे लक्षावधि अशिक्षित स्त्रीपुरुष ज्याप्रमाणें ह्या अभंगवाणींत रंगून जातात, त्याचप्रमाणें भांडारकर, रानड्यांसारखे व्यासंगी व बुद्धिमान् विद्वानही त्या अभंगवाणीचा रसास्वाद घेऊं पाहतात, तिच्यावर भाष्य करितांना आढळतात. तुकारामाच्या अभंगवाणीला लाभलेलें हें भाग्य खरोखरच अपूर्व आहे.

असें आहे म्हणूनच महाराष्ट्र-वाणीला ही अभंगावणी समृद्ध करूं शकली आहे. तुकारामाच्या अभंगांतील किती तरी चरण, अर्धचरण, शब्दप्रयोग, कल्पना व भाषाप्रयोग आपल्या हरघडीच्या बोली भाषेंत अवतरलेले आहेत : त्यांतील कित्येकांना सुभाषितांची योग्यता प्राप्त झालेली आहे : 'कळवळ्याची जाती । करी लाभाविण प्रीति,' 'मोलें घातलें रडाया, नाहीं आसूं आणि माया,' 'तुका म्हणे बरवें जाण । व्हावें लहानाहुनि लहान,' 'जे का रंजले गांजले । त्यांसी म्हणे जो आपुलें । तोचि साधु ओळखावा । देव तेथेंचि जाणावा', 'कोडियाचें गोरेपण । तैसें अहंकारी मन' असे तुकोबांच्या अभंगांतील किती तरी चरण ह्या ठिकाणीं माझ्या मनांत येतात. 'ढेकणाच्या संगें हिरा तो भंगला', 'आंधळ्यासी

जग अवघेंचि आंधळें ', ' दया, क्षमा, शांति । तेथें देवाची वसति ', ' अवघे पोटासाठीं ढोंग । तेथें कैचा पांडुरंग ', ' जगाच्या कल्याणा संतांच्या विभूति ', ' साहोनिया टाकी घाये । पाषाण देवची झाला पाहें ', ' ज्याचें जया ध्यान ' तेंचि होय त्याचें मन ', ' भयाचिये पोटीं दुःखाचिया राशी ', ' निश्चयाचें बळ तुका म्हणे तेंचि फळ ', — एकामागून एक आठवणाऱ्या ह्या तुकोबांच्या उक्ति आतां तुकोबांच्या राहिल्या नसून त्या तुमच्याआमच्या बनलेल्या आहेत. त्यांमधून जे विचार किंवा ज्या कल्पना व्यक्त झालेल्या आहेत व होत आहेत, त्या व्यक्त करितांना आतां आपणांस ह्या उक्तींचा उपयोग केलाच पाहिजे; आपण जर तो केला नाहीं किंवा करितांना चुकलों तर आपल्या अभिव्यक्तीमध्यें फार मोठी उणीव राहून गेली असेंच आपणांस वाटतें व पुष्कळदां ऐकणारालाही वाटतें. त्या कल्पनांचीं आणि विचारांचीं तीं तुकोबांनीं आपल्या शिक्क्याचीं पाडलेलीं नाणींच आहेत. तीं नाणीं वापरल्याशिवाय हा कल्पनाव्यापार किंवा विचारव्यापार चालावयाचाच नाहीं. ' त्यानें संसार पाठमोरा केला आहे ', ' सत्याला पाठपोट नसतें ', ' जो जगाचे आघात सोसतो तोच संत ', ' आलिया भोगासी असावें सादर । देवावरी भार घालूनियां ', ' आम्ही ज्ञानाचे आंधळे भारवाही आहोंत ', ' शुद्ध बीजापोटीं । फळें रसाळ गोमटीं ', ' आम्ही आतां फक्त उपकारापुरते मागें उरलों आहोंत ', ' अमुक गृहस्थ म्हणजे दारोदार भीक मागणारें लोभाचें मांजरच होत ', ' टाकीचे घाव सोसल्याविना देवकळा येत नाहीं ', ' आळशावर गंगा आली ' असे नाना प्रकारचे भाषाप्रयोग करितांना आपण तुकारामाचीच भाषा बोलत आहोत, ह्याची पुरेशी जाणीवही आपल्याला नसते; इतके हे भाषाप्रयोग मराठीशीं – म्हणजे आपल्या मायबोलीशीं – एकरूप झालेले आहेत.

परंतु तुकोबांच्या अभिव्यक्तींतच असें कांहीं तरी आहे कीं, ज्यामुळें तिला सुभाषितांची योग्यता स्वाभाविकच प्राप्त होते; थोडक्या आणि अत्यंत अर्थपूर्ण शब्दांत खूपसा अर्थ – नव्हे, अनेक विश्वव्यापक अनुभव-सत्यें – व्यक्त करण्याची शक्ति तर तिच्यामध्यें आहेच, परंतु त्याशिवाय असें कीं ती छंदोबद्ध असल्यामुळें सुभाषिताला आवश्यक अशी अन्तर्बाह्य सुव्यवस्था आणि तालबद्धताही तिजमध्यें आहे; त्यामुळेंच ती कानांवर पडतांच तेथें घर करून

राहूं इच्छिते. त्यांच्या सर्वच अभंगांतील भाषेंत हा व्यापक सत्याभिप्राय आणि ठसकेदारपणा आपणांस आढळतो. तात्यासाहेब केळकरांना तुकारामामध्यें terseness आढळला तो ह्यामुळेंच. वास्तविक मौज अशी आहे कीं तुकोबांची अभंगरचना ऐसपैस आहे; अभंगांच्या लांबीरुंदीबद्दल, त्यांतील चरण-संख्येबद्दल तुकोबा फारशी कदर बाळगतांना कधींच दिसत नाहींत. ह्या बाबतींत ते मनःपूत रचना करितांना दिसतात. परंतु असें असूनही त्यांचा प्रत्येक अभंग जेथें संपावयाला पाहिजे, तेथेंच संपतांना दिसतो. त्यांत अभिव्यक्त झालेल्या भावाला, विचाराला वा कल्पनेला तेवढ्या अभंगापुरती संपूर्णता व स्वयंपूर्णता आलेली असते. तुकोबांची प्रतिभा ही कितीही स्वैर सुटली, तरी भाव, विचार व कल्पना ह्यांतील सुसंगति ती कधींच नष्ट होऊं देत नाहीं. ती लक्षांत घेण्याइतका कलात्म औचित्यविचार तिच्या ठिकाणीं अंगभूतच दिसतो. प्रत्येक कलाकृति ही तिच्या मर्यादित क्षेत्रांत संपूर्ण आणि स्वयंपूर्ण असते; तुकारामाचा प्रत्येक अभंग ही अशीच कलाकृति आहे. परंतु तिच्यांत झालेला भावाभिव्यक्तीचें वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप अधिक जवळून समजावून घेणें अगत्याचें आहे.

तुकारामाचे अभंग हे वेगवेगळ्या प्रकारच्या अनुभवांचे ‘ खडे बोल ’ आहेत; त्यामुळें त्यातील अभिव्यक्तीमध्यें एक प्रकारचा रोखठोकपणा आहे, सरलत्व आहे. शब्दांची आणि कल्पनांची पिंजण तुकारामानें कोठेंच केलेली नाहीं. भाव वाजवीपेक्षां अधिक कोठेंही फुगविलेला नाहीं, शृंगारिलेला नाहीं किंवा त्याचा अकारण संकोचही केलेला नाहीं. तुकोबांची अभंगवाणी ही भावकविता खरी, परंतु ‘ ज्यानें संसार जिंकला आहे ’, जो ‘ या देहाहूनि अतीत ’ आहे, ‘ चित्त ग्वाही तेथें लौकिकाचें काई ’ असा ज्याचा बाणा आहे, ‘ तुका म्हणे जें जें भेटे, तें तें वाटे मी ऐसें ’ असा ज्याचा अनुभव आहे, ज्यानें ‘ बैसोनि निवांत ’ आपलें ‘ चित्त शुद्ध ’ केले आहे, ‘ जेथें जेथें जासी। तेथें मजचि तूं पाहसी । ऐसा पसरीन भाव । रिता नाहीं कोणी ठाव ’ अशी ज्याची प्रतिज्ञा आहे, अशा एका थोर अनुभविकाची आणि विचारवंताची ती भाव-कविता आहे. तिच्यांत भाव हा विचारपूत झालेला आहे. विचारांच्या व अनुभवाच्या मुशींत शुद्ध झालेला भाव ह्या वाणींतून प्रगट होतो आहे. तो विचारगर्भ बनला आहे. तेव्हां कवित्वाची ऐट मिरविण्याची पुसटशी छटाही त्या

वाणींत कोठें दिसत नाहीं; एवढेंच नव्हे, तर कांहीं ठिकाणीं तिचें स्वरूप अगदींच उघडेंनागडें दिसतें. कांहीं ठिकाणीं तिच्यांत भावापेक्षां विचाराचाच जोर जास्त दिसतो. तुकोबांची पुष्कळशी कविता ही अशीच विचारप्रधान आहे; परंतु तिच्यांत व्यक्त झालेले विचार हे केवळ तत्त्वचर्चेंतून किंवा तत्त्वचर्चेच्या आणि तत्त्वबोधाच्या हव्यासांतून बाहेर पडलेले विचार नाहींत. ते जर तसे असते, तर ती वामनपंडितांच्या ‘ यथार्थदीपिके ’सारखी रुक्ष, नीरस झाली असती. तिला आपण कविता म्हटलेंच नसतें व तिचा आपल्या मनावर जो हृद्य परिणाम होतो तोही मग झाला नसता. तुकोबांच्या अभंगांत अनेक ठिकाणीं विचारांचा जोर दिसत असला, तरी हे विचार प्रत्यक्ष जीवनानुभवांतून व अध्यात्मानुभवांतून स्फुरलेले विचार असल्यामुळें तेथें विचार व्यक्त झालेले नसून उत्कट विचारानुभव व्यक्त झाला आहे असाच प्रत्यय वाचणाराला येतो. ह्यामुळेंच त्यांचें भावगर्भ स्वरूप कोठेंच नाहींसे होत नाहीं. तुकारामाची पुष्कळशी कविता उपदेशपर आहे. आपल्या अनुभवमार्गाचें दर्शन घडवितांनाच ती त्याच्या हातून निर्माण झाली आहे. तुकारामाची ही कविता देखील आपल्या मनाला मोह घालते; एक तर मराठी मनाला असल्या प्रकारच्या कवितेचें वावडें नाहीं. मराठी मन अशा प्रकारच्या कवितेंत झटकन् रंगून जाऊं शकतें. अध्यात्मविचारांतून स्फुरलेल्या मराठी वाङ्मयाचा आस्वाद ज्याने प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणें आज पिढ्यान्‌पिढ्या घेतलेला आहे, त्या मराठी मनाला अशा प्रकारच्या कवितेमध्येंच ओळखीचे सूर ऐकूं येतात. परंतु त्याबरोबरच हेंही खरे कीं, तुकारामाच्या त्या कवितेमधूनही त्याचा आत्मप्रत्यय ठिकठिकाणीं प्रगट होत असल्यामुळें तिचें स्वरूप नकली भासत नाहीं, ‘ बुडतां हे जन न देखवे डोळां, येतो कळवळा म्हणवुनि ’ ह्याच भावनेनें तुकाराम हा उपदेश, हा कळकळीचा उपदेश करितांना दिसतात. तुकोबा जेव्हां

चित्त शुद्ध तरी शत्रू मित्र होती। व्याघ्रही न खाती सर्प तया;
विष तें अमृत, आघात तें हित। अकर्तव्य नीत होत त्यासी;
दुःख तें देईल सर्व सुख फळ। होतील शीतळ अग्निज्वाळा;
आवडेल जीवा जीवाचिये परी। सकळां अंतरीं एक भाव.

अशा प्रकारचे सहजोद्गार काढतांना दिसतो, तेव्हां त्याचे ते उद्गार उपदेशपर असूनही अनुभवजन्यच वाटतात. तुकाराम उत्कट अनुभूतीशिवाय बोलतच नाहीं; त्याचा अभंग म्हणजे त्या उत्कट अनुभूतीची अपरिहार्य अभिव्यक्ति असते. ह्याही अभंगाचा शेवट 'जाणिजेतें येणें अनुभवें' ह्याच शब्दांनीं करितांना तुकाराम दिसतो तें उगीच नव्हे. तुकारामाच्या उपदेशवाणीलाही काव्यात्मकता येते ती ह्यामुळेंच.

तुकारामाच्या अभंगवाणीचा प्राण म्हणजे तिच्यामागील प्रबल आत्मनिष्ठा. ह्या आत्मनिष्ठेनेंच त्याच्या वाणीला तिची काव्यात्मता व प्रत्ययकारकता प्राप्त करून दिली आहे. तुकारामाच्या अभंगवाणींतील शब्द कानांवर पडत असतांना तिच्यांतून व्यक्त होणाऱ्या भावविचारांचा प्रामाणिकपणा पटल्यावांचून राहत नाहीं. त्यामुळें त्या वाणीचे शब्द एकदम आपल्या हृदयाला जाऊन भिडतात. त्यांतील ring of sincerity आपल्या मनाला एकदम पटल्याखेरीज राहत नाहीं. तुकारामाचे अभंग हे खरोखरच आत्मप्रकटीकरणार्थ जन्मलेले आहेत. त्याचे विविध स्वरूपाचे आत्मानुभवच त्या अभंगांतून अविकृतपणें प्रकट झालेले आहेत. ज्ञानेश्वर वा केशवसुत ह्यांच्याप्रमाणें तुकारामालाही शब्दांचें महत्त्व पटलेले आहे :

आम्हां घरीं धन शब्दांचींच रत्नें, शब्दांचींच वस्त्रं यत्न करूं ;
शब्दचि आमुच्या जीवाचें जीवन, शब्दें वांटूं धन जनलोकां ;
तुका म्हणे पहा शब्दचि हा देव, शब्देंचि गौरव पूजा करूं.

ह्या शब्दांनीं तुकाराम आत्मप्रकटीकरणाच्या ह्या श्रेष्ठ दैवी साधनाचा मोठ्या साक्षेपानें उल्लेख करितांना आढळतो. परंतु शब्द हे शेवटीं तुकारामाच्या अभंगांत साधनच राहतात. ते साध्याच्या जागीं कधींच मिरवतांना दिसत नाहींत. तुकाराम हा शब्ददास नाहीं ; एवढेंच नव्हे तर शब्ददासांचा त्याला मनापासून तिटकारा आहे. 'बोलतसें जैसें बोलवितो देव। मज हा संदेह कासयाचा', 'आवडेल तैसें तुज आळवीन', 'आपुलिया बळें नाहीं मी बोलत, सखा कृपावंत वाचा त्याची' असे तो आपणांस वारंवार बजावून

सांगतांना दिसतो. आपल्या लेखनाचें कर्तृत्व तो स्वतःकडे घेत नाहीं. ह्याचा अर्थच असा कीं आपण लेखन करीत आहोंत ह्याची कलाहीन जाणीव अशी त्याला नाहीं. त्याच्या अभंगांत अप्रस्तुताला, अलंकरणासाठीं केलेल्या अलंकरणाला, शब्दपांडित्याला स्थान नाहीं ह्याचें कारण हेच आहे. परंतु तुकारामाची आत्मनिष्ठा म्हणजे काय? तुकारामाच्या अभंगांतून ही आत्मनिष्ठा दिसून येते म्हणजे काय दिसून येतें? तुकाराम ज्या अनुभवविश्वाचें प्रकटीकरण करतो, त्या अनुभवविश्वाचें स्वरूप काय आहे? इत्यादि प्रश्न येथे एकामागून एक डोळ्यांपुढे येतात. तुकारामाच्या ह्या अनुभवविश्वाचा विचार करूं लागले कीं, हें लक्षांत येतें कीं, तुकाराम हा जसा खऱ्याखुऱ्या अर्थाने अंतर्मुख आहे तसाच बहिर्मुखही आहे. तो आत्मपरीक्षण करितो, अत्यंत कठोर असें आत्म-परीक्षण करितो. अशा रीतीने आत्मपरीक्षण करीत असतांना आढळलेलीं सर्व अनुभवसत्यें डोळे भरून न्याहाळतो व त्यांचे स्वरूप नीट दृष्टीसमोर यावें म्हणून जणूं तीं शब्दरूपानें अभिव्यक्त करितो. आत्मपरीक्षणांत, आत्मशोधनांत दंग झालेला तुकाराम आपणांस त्याच्या कितीतरी अभंगांतून दिसतो. परंतु तो ज्याप्रमाणे आत्मशुद्धीसाठीं हें कठोर आत्मपरीक्षण करितांना दिसतो, त्याचप्रमाणें आपल्या भोंवतालच्या बहुढंगी व बहुरंगी जगाचेही परीक्षण करितांना आढळतो. हें परीक्षणही त्यानें तितक्याच कठोर सत्यजिज्ञासेनें केलेलें असते; व तेथेंही जीं अनुभवसत्यें त्याच्या हातीं लागलेलीं असतात त्यांना शब्दरूप देतांना तो अलंकरणाच्या फारशा भानगडींत पडत नाहीं. तेथेही त्याच्या अभिव्यक्तींतील सरलत्व जाणवतें. तुकारामाच्या अभिव्यक्तींत जशी लाचारी नाहीं, तसाच उन्मत्तपणाही नाहीं; जसें खोटे सौजन्य नाहीं, तसाच दर्पही नाहीं; जशी प्रौढी नाहीं, तशीच भीरुताही नाहीं. त्याला सत्यजिज्ञासा आहे, परंतु तो संशयात्मा नाहीं. "मऊ मेणाहुनि आम्ही विष्णुदास। कठीण वज्रास भेदूं ऐसे' असें जेव्हां तो म्हणतो, तेव्हां तो स्वतःचें वास्तव–चित्र रेखाटीत असतो. आपल्या अभंगांत आपल्या मनाची उद्विग्नता तो जितक्या प्रांजलपणें व्यक्त करितांना दिसतो, तितक्याच प्रांजलपणें ब्रह्मानंदानें झालेली आपल्या मनाची उत्फुल्ल वृत्तीही तो व्यक्त करितो. निष्ठुर आत्मपरीक्षण आणि तितकेंच कठोर समाजपरीक्षण त्याच्या अभंगांत आढळतें. आत्मतत्त्व ओळखल्यामुळें त्याच्या

वाणींत एकाच वेळीं विलक्षण मृदुता आणि आत्मसामर्थ्यप्रतीति ह्या दोन्ही वृत्ति व्यक्त होतांना आढळतात. ह्या विविध वृत्तींचें दर्शन घडविणाऱ्या त्याच्या विविध अभंगांतून व्यक्त होणारें त्याचें व्यक्तित्व मात्र मोठें एकसंध आहे; त्यांत जो सकृद्दर्शनीं वरवरचा विरोध दिसतो, त्या विरोधानेंच त्याला स्वतःची अशी वेगळी रंगत आणलेली आहे. स्वतःवर चिडलेला आणि 'ब्रह्मानंदीं लागली टाळी' अशा अवस्थेप्रत पोंचलेला, 'सर्वांभूतीं देव' ह्या जाणिवेनें भूतमात्राकडे समदृष्टीने पाहणारा व त्याच 'भूतां' पैकीं कांहींवर आग पाखडणारा आणि संतापून त्यांचा दंभस्फोट करूं पाहणारा, मेणाहून मऊ मनानें विठोबा माउलीला आळविणारा आणि त्याच माउलीशीं कडकडून भांडणारा अशा तुकारामाच्या भावजीवनांतील विविध विरोधी छटा त्याच्या अभंगांतून प्रकट होणारें त्याचें व्यक्तिचित्र जिवंत व बोलकें करितात. हा एकच तुकाराम आहे हें आपणांस पटतें. अध्यात्मक्षेत्रांतील अत्युच्च पदवीला पोंचलेला तुकाराम आपल्याला सदैव जवळचाच वाटतो तो ह्यामुळेंच. तुकारामाची अभंगवाणी म्हणजे तुकारामाचें आध्यात्मिक आत्मचरित्र आहे. अध्यात्ममार्गाच्या बिकट प्रवासांत त्याच्या अनुभवाला आलेले सगळे टप्पे तिच्यांत प्रतिबिंबित झालेले आहेत : त्यांत अत्यंत क्षुद्र अनुभवांच्या जोडीला अत्यंत उदात्त अनुभव आहेत. क्वचित् मनाची दोलाचल वृत्ति आहे, तशीच मनाची खंबीरताही आहे. 'रात्रंदिवस आम्हां, युद्धाचा प्रसंग' असे म्हणतांना तुकाराम खरे तेच बोलतो आहे; आपल्या विकारांशी आणि भोंवतालच्या जगाशीं तुकाराम एकाच वेळीं लढत आहे. आपण 'विठ्ठलाचे गाढे वीर' आहोंत ही अत्युक्ति नाहीं. तें एक भावसत्य आहे. ह्या सर्व युद्धाचा चित्रपट त्याच्या अभंगवाणींतून जेव्हां आपल्यासमोर उलगडला जातो, तेव्हां त्याचे कणखर व्यक्तित्व आपले मन मोहून टाकतें. त्याच्या मुखांतून बाहेर पडणाऱ्या शब्दाशब्दांसाठीं आपले कान आतुर होतात. मग त्या शब्दपंक्तींत अलंकार किती आहेत ह्याचा विचार करायला आपल्याला वेळ नसतो. त्यांतून डोकावणारें विशाल मन आणि प्रांजल अंतःकरण आपलें मन स्वतःकडे झटकन् आकर्षून घेतें. कवित्वाच्या पुस्तकी कसोट्या येथें लटक्या पडतात. त्या आपल्याला फारशी मदत करीत नाहींत. एवढेंच नव्हे, तर त्यांचा विचार करणेंही त्या वेळीं आपणांस कसेंसें वाटतें.

परंतु असें असलें तरी तुकारामाच्या कवित्वशक्तीचें आणि त्याच्या कल्पना-विश्वाचें स्वरूप लक्षांत घेणें आवश्यक आहे. तुकारामाच्या अभंगांत दृष्टान्त आणि रूपक ह्या दोन अलंकारांचाच भरणा विशेषत्वानें आढळतो. त्यांतल्या त्यांत दृष्टान्तावरच तुकारामाच्या कल्पनाशक्तीची भिस्त अधिक दिसते. परंतु तुकारामाच्या ह्या दृष्टान्तांनीं व्यापलेलें अनुभवविश्व लहान नाहीं : प्राणिसृष्टि, निर्जीव पदार्थसृष्टि, जीवसृष्टि, वनस्पतिसृष्टि ह्या सर्वच सृष्टींमध्यें त्याची प्रतिभा संचारतांना दिसून येते. माणसांच्या सांसारिक अनुभवांचे विश्व हें तर तिचें मोठें आवडतें विहारस्थल आहे. तेथें ती एकसारख्या भराऱ्या मारीत असते. तुकारामाचे कोणतेही पांच-पंचवीस अभंग वाचले तरी ही गोष्ट लक्षांत येण्यासारखी आहे. आपल्या आवतींभोंवतींच्या जीवनांतील नानाविध अनुभव तुकारामाची प्रतिभा आपल्या भावाभिव्यक्तीसाठीं वेंचीत असते. ह्या अनुभवा-बरोबरच आपल्या वाणिज्य-व्यवसायांतील अनुभवांचाही तुकाराम स्वाभाविकच वारंवार उपयोग करितांना आढळतो. पुढील रूपकांसारखीं वाणिज्य-व्यवसायावर आधारलेलीं रूपकें तुकारामाच्या अभंगांत अनेक आढळतात :

भरणी आली मुक्त पेठा, करा लाटा व्यापार ;
उधार घ्यारे उधार घ्यारे अवघे या रे जातीचे ;
येथें पंक्तिभेद नाहीं, मोठें कांहीं लहान ;
तुका म्हणे लाभ घ्यावा, मुद्दल भावा जतन.

आशाबद्ध वक्ता आणि आशाबद्ध श्रोता ह्यांच्याविषयीं बोलतांना तुकोबा म्हणतात, " माप आणि गोणी, तुका म्हणे रितीं दोन्ही " ; आपल्या आयुष्याला 'माप लागलें ' आहे,

' सांठविला वाण, पैस घातला दुकान
जें ज्या पाहिजे जे काळीं, आहे सिद्धचि जवळी '
' निवडिलें साचें, उत्तम मध्यम कनिष्ठाचें ;
तुका बैसला दुकानीं, दावी मोला ऐसी वाणी '
' बरवें दुकानीं बैसावें, श्रवण मनन असावें
सारअसाराचीं पोतीं, ग्राहिक पाहोनि करा रितीं ;

उगेचि फुगवूं नका गाल, पूर्ण सांठवाल माल;
सत्य तराजू पैं धरा, नका कृत्रिम विकरा;
तुका झाला वाणी, चुकवुनि चौऱ्यांशींच्या खाणी',

अशा किती तरी परीनें त्याची प्रतिभा व्यवसायक्षेत्रांतील त्याच्या अनुभवांचा उपयोग करून घेतांना आढळते. युद्धाचें रूपक हें एक तुकारामाचें आवडतें रूपक आहे. आध्यात्मिक ध्येयसिद्धीच्या मार्गावरील आपले अनुभव तुकाराम पुष्कळ ठिकाणीं युद्धाच्याच परिभाषेंत व्यक्त करितांना आढळतो. आपली आध्यात्मिक भूमिका व्यक्त करितांनाही तुकाराम वीरोचितच भाषा वापरतांना दिसतो. 'मनपवनतुरंगा'वर आरूढ झालेले, 'हातीं नामाची फिरंग' घेतलेले, 'वारु चहूं खुरीं चालवून, यमपुरीं घाला घालूं' पाहणारे, ज्यांचें 'पेणें' वैकुंठच आहे असे 'आम्ही रामाचे राऊत, झुंझार वीर' आहोंत, 'धर्माचें पाळण, करणे पाखांडखंडण, हेंचि आम्हा करणें काम, बोज वाढवावें नाम' या एवढ्यासाठीं 'आपण तीक्ष्ण उत्तरें, हातीं घेऊनि बाण' फिरत आहोंत,

भक्तिसुखें जे मातले, ते कळिकाळा शूर झाले;
हातीं बाण हरिनामाचे, वीर गर्जती विठ्ठलाचे;
महादोषां झाला त्रास, जन्ममरणां केला नास;
सहस्रनामाची आरोळी, एक एकाहूनी बळी,
नाहीं आणिकांचा गुमान, ज्याचें अंकित त्यावांचून,

असे आपण विठ्ठलाचे 'गाढे वीर' आहोंत, असें स्वतःचे व स्वतःसारख्या वैष्णुदासांचें वर्णन तुकारामानें आपल्या अभंगांत अनेक ठिकाणीं केलें आहे. हीं सर्व रूपकें मोठीं नीटस आहेत. अभिप्रेत कल्पनाचित्र आपल्या डोळ्यांसमोर निर्माण करण्याचें त्यांत सामर्थ्य आहे. युद्धाप्रमाणेंच तुकाराम समुद्र, भरती वारूं, शिडें, तुफान, इत्यादींचा उपयोग करूनही अनेक रूपकें साधतांना दिसतो :

लागलें भरतें, ब्रह्मानंदाचें वरतें,
झाला हरिनामाचा तारा, सीड लागलें फरारा;
बैसोनि सकळ, बाळ चालले गोपाळ;
तुका म्हणे वाट, बरवी सांपडली नीट.

विशेषतः ब्रह्मानंदाचें दर्शन घडवितांना तुकारामाची प्रतिभा ह्या रूपकांचा आश्रय घेतांना आढळते. युद्धरूपकांइतकीं जमीन, ती नांगरून वखरून तयार करणारा शेतकरी, तिच्यांतून येणारीं विविध पिकें ह्या कल्पनाचित्रांवर आधारलेलीं अनेक रूपकेही तुकोबांच्या अभंगांत आढळतात. चित्तशुद्धीवर तुकोबांनीं आपल्या सर्व अभंगवाणींत जो भर दिलेला आहे तो लक्षांत घेतां हीं रूपकें कोणत्या संदर्भात उपयोजिलेलीं असावींत हें विशद करण्याची जरूरी नाहीं.

तुकारामाच्या रूपकदृष्टान्तांतून अभिव्यक्त झालेल्या अनुभवविश्वांचें आपणांस ह्यापेक्षांही अधिक सुव्यवस्थित वर्गीकरण करितां येऊं शकेल. परंतु तुकारामाच्या कवित्वाचें स्वरूप समजावून घेण्याच्या दृष्टीनें त्याला इतकें महत्त्व नसून, ह्या दृष्टान्तरूपकादींची अभिव्यक्ति कशी झाली आहे, ह्या अभिव्यक्तीचीं वैशिष्ट्यें काय आहेत, तिच्यांत कितपत नीटसपणा व रेखीवपणा आहे, ह्या प्रश्नांना महत्त्व आहे. तुकाराम कवि असला, म्हणजे तो आपले विविध स्वरूपाचे भावानुभव तुमच्याआमच्यासमोर शब्दद्वारां सगुण, साकार करूं शकत असला, तरी त्याच्या लेखणींत किंवा वाणींत ज्ञानेश्वराची अंगभूत कलात्मकता नाहीं. ज्ञानेश्वराच्या कोणत्याही पांचपंचवीस ओव्या वाचल्या असतां त्यांतून अभिव्यक्त झालेला भावगर्भ विचार ज्याप्रमाणें आपल्या डोळ्यांसमोर मूर्तिमंत उभा राहतो, त्याचें आपणांस जणूं प्रत्यक्ष दर्शनच होते, त्याचप्रमाणें तो ज्या शब्दच्छटांतून मूर्त रूप धारण करीत असतो त्या शब्दच्छटांचें औचित्य, त्यांचें सौंदर्य, त्यांचें विविध स्वरूपांच्या संगति (harmonies) निर्माण करण्याचें सामर्थ्य ह्याही गोष्टी आपणांस उत्कटत्वानें जाणवत असतात. ज्ञानेश्वराची कल्पनाशक्ति जीं कल्पनाचित्रें किंवा ज्या प्रतिमा शब्दद्वारां आपल्यासमोर निर्माण करीत असते, त्या जशा बोलक्या असतात, अत्यंत सूचक असतात, भावगर्भ आणि विचारगर्भ असतात, त्याचप्रमाणे त्यांचें व्यक्तिगत रूपही अत्यंत सुंदर, गोंडस असतें. त्यांच्याकडे पाहतांच मनाला त्यांच्या रूपाचा मोह पडावा इतकें तें रूप प्रमाणबद्ध, सुसंगत व आकर्षक असते; म्हणूनच ज्ञानेश्वरी वाचतांना पुष्कळदा आपण ह्या सुबक कल्पनाचित्रांवरच रेंगाळत राहतों, त्यांतून ओसंडणाऱ्या सौंदर्याचेंच आकंठ पान करीत बसतों. ज्ञानेश्वरी वाचतांना

missing the wood for the trees हा अनुभव पुष्कळदा आपल्या वांट्यास येतो तो ह्यामुळेंच. 'बोलीं अरूपाचे रूप दावीन 'ही प्रतिज्ञा ज्ञानेश्वर खरोखरच सर्वार्थाने खरी करून दाखवितात. तुकारामाच्या वांट्याला असली प्रभावी कल्पनाशक्ति व तिच्याशीं संबद्ध असणारी नेटकी शब्दशक्ति आलेली नाहीं. ज्ञानेश्वराच्या कल्पनाशक्तीइतकें तुकारामाच्या कल्पनाशक्तीला सौंदर्यबुद्धीचे बाळकडू मिळालेलें नाहीं ; त्यामुळें तिचा विलास हा ज्ञानेशाच्या कल्पनाशक्तीच्या विलासाप्रमाणे अगदीं सहजगत्या आपल्याला आकर्षून घेऊं शकत नाही. तिच्या विलासांत एक प्रकारचा रांगडेपणा आहे; अवखळपणा आहे. तुकारामाच्या भाषेतील परखडपणा हा तिच्या सौंदर्याला पुष्कळदा बाधक ठरलेला आहे—परंतु येथेही तुकारामाच्या भाषेला दोष देण्यांत अर्थ नाहीं. कवि ह्या दृष्टीनें तुकारामाची जी भूमिका आहे ती भूमिकाच मुळीं

' होईल तैसें बळ, फजीत करावें ते खळ
तुका म्हणे त्यांचें, पाप नाहीं ताडणाचें '
देव्हाऱ्यावरी विंचू आला, देवपूजा नावडे त्याला
तेथें पैजारेचें काम, अधमासी तों अधम '

अशा प्रकारची पुष्कळ ठिकाणीं असल्यामुळें त्याला शब्दांची निवड, कल्पनाचित्रांचे रेखीव चित्रण, इत्यादीची तितकीशी ओढ नाहीं. आत्मशुद्धीसाठीं आसुसलेलें मन आणि प्रांजळ अंतःकरण हेंच तुकोबाचे खरेंखुरें भांडवल आहे. ज्ञानेश्वराला आपल्या कवित्वशक्तीची वाजवी जाणीव आहे. कलेच्या ठिकाणीं जी अंगभूत मोहकता असते ती कशाने निर्माण झालेली असते ह्याची ज्ञानेश्वराला पुरेपूर कल्पना आहे. त्यामुळें त्याच्या कल्पनाशक्तीचा सर्वच विलास गोंडस व सहजाकर्षक झाला आहे. तुकारामाला ही जाणीव नाहीं. तुकारामाची कल्पनाशक्ति उद्दाम खरी; तिची झेप मोठी व व्याप्तीही लहानसान नाहीं; अनेक लहानमोठ्या, स्थूल आणि अतिसूक्ष्म जीवनसत्यांचें ती आपणास दर्शन घडवून आणते; परंतु सत्याला ज्ञानेश्वर जितके सहजगत्या सुरूप देऊं शकतात, तितकें सुरूप तुकाराम देऊं शकत नाहीं. त्याच्या अभंगवाणींतून प्रगट होणारीं कल्पनाचित्रें आपल्या विविधतेनें आणि व्याप्तीनें आपलें मन वेधून घेतात,

त्यांतून सूचित झालेल्या सत्यांच्या दर्शनानें आपल्याला खराखुरा जाणिवेचा आनंद होतो, परंतु हा आनंद होत असतांना आपल्या पुष्कळदा हेंही लक्षांत येत असतें, कीं ह्या कल्पनाचित्रांमध्यें तितकासा रेखीवपणा नाहीं; त्यांचे कोपरे नीटसे वळविलेले नाहींत; सफाईचा नाजूक हात त्यांवरून फिरलेला नाहीं; ज्या स्वरूपांत तीं प्रगट झालीं त्याच स्वरूपांत त्यांना सोडून दिलेलें आहे.

परंतु असें असूनही तुकारामाच्या अभंगवाणींत असें कांहीं तरी आहे, कीं तिचा मोह आपल्या मनाला पडतोच. वरच्या परिच्छेदांत वर्णिलेल्या तिच्या उणीवा आपणांस बोचक वाटत नाहींत, उलट त्यामुळेंच तिला एक न्यारें सौंदर्य आलेलें आहे, असें आपणांस वाटूं लागतें. खरें म्हणजे आपणांस जें आकर्षण वाटतें तें त्या वाणीचें नसून त्या वाणीमागील मनाचें : तुकारामाच्या व्यक्तित्वाचें. ही वाणी म्हणजे तुकारामाच्या व्यक्तित्वाचा विमुक्त आविष्कार आहे. तुकारामाची अभिव्यक्ति ही नेहमींच दिलखुलास असते; तिच्यांत एक प्रकारचा बेछूट विमुक्तपणा (abandon) असतो; खुरटेपणा तिला ठाऊक नाहीं; भरघोसपणा हें तिचें वैशिष्ट्य आहे. It is a full-throated expression. तिच्यांतून व्यक्त होणारे भावानुभव हेही रसरसलेले असतात. त्यांत एक प्रकारची सजीवता व सामर्थ्य असतें. जीवनाची निशाणी ते बरोबर घेऊन येतांना दिसतात. तुकाराम ह्या भावानुभवांना गोंडस रूप देण्याच्या भानगडींत पडत नाहीं. ते विमुक्तपणें व्यक्त करणें हाच त्याचा धर्म. भावानुभवांच्या विमुक्त अभिव्यक्तीला त्याची वर वर्णिलेली प्रतिभा किंवा कल्पनाशक्ति हातभार लावीत असते. त्यामुळें तुकारामाच्या अभिव्यक्तीमध्यें त्याच्या ह्या भावानुभवांचें भरघोस रूप अगदीं जिवंतपणें प्रकट होतें. मला वाटतें, ह्याचाच मोह आपल्या मनाला विशेष पडतो. त्या वाणींत कलाकुसर नसली, तरी थरथरणारा जिवंतपणा व सामर्थ्य आहे ह्याचा आपल्याला प्रत्यय येतो आणि आपल्या हृदयाची ती पकड घेते.

तुकारामाच्या कवित्वशक्तीचा अत्युच्च विलास पाहावयाचा असेल, तर ज्या अभंगांत तो आपल्याला आलेल्या श्रेष्ठतम अध्यात्मानुभवांचें दर्शन घडवितो, ते अभंग वाचावेत. ह्या अभंगांत तुकोबाच्या वाणींतील खडबडीतपणा नाहींसा

झालेला दिसेल. ह्या अभंगाचा कर्ता कधीं तरी ग्राम्य, शिवराळ भाषा वापरीत असेल, ह्यावर आपला विश्वासच बसणार नाहीं. आशय आणि अभिव्यक्ति ह्याचा इतका गोड मिलाफ ह्या अभंगांत दिसून येतो कीं, जो अनुभव तुकाराम चित्रित करीत असतो, तो साक्षात् डोळ्यांपुढें तरळूं लागतो. खरोखरच येथें अरूपाला रूप येतें; अव्यक्त व्यक्त होतें; भाव मूर्तिमान बनतात. जो श्रेष्ठतम अतींद्रिय अनुभव तुकाराम व्यक्त करीत असतो, त्या अनुभवाचें चित्र तर डोळ्यांपुढें उभें राहतेंच, परंतु त्याबरोबरच त्या अनुभवाचा दिव्यानंद चाखणाऱ्या तुकोबाच्या मनाची ओळखही आपणांला होते. त्याच अभंगांत तुकारामाच्या कल्पनाशक्तीची आणि शब्दशक्तीची खरीखुरी झेप आपणांस दिसून येते. 'परी हे वैखरी गोडावली सुखें' ह्याचा अनुभव येतो. येथें कल्पनाशक्ति शब्दांच्या साह्यानें एक श्रेष्ठतम अनुभवसत्य साकार करूं पाहत असते :

'लवण मेळवितां जळें, काय उरलें निराळें
तैसा समरस झालों, तुजमाजीं हरपलों;
अग्निकर्पुराच्या मेळीं, काय उरली काजळी
तुका म्हणे होती, तुझी माझी एक ज्योती.'

'अणुरणीया थोकडा, तुका आकाशाएवढा!
गिळूनि सांडिले कळिवर, भवभ्रमाचा आकार;
सांडिली त्रिपुटी, दीप उजळला घटीं,
तुका म्हणे आतां, उरलों उपकारापुरता.'

ह्या अभंगांतून डोळ्यांपुढें उभा राहणारा तुकाराम खरोखरच आकाशाएवढा वाटूं लागतो. केशवसुतांच्या शब्दांत बोलावयाचें म्हणजे 'विभूति त्याची स्फुरत पसरली विश्वामाजी' ह्याचा प्रत्यय येतो. 'पैल आले हरी, शंखचक्र शोभे करीं' ह्या अभंगांत 'घरा आलेल्या वैकुंठपीठाचें' 'संतुष्ट' झालेल्या तुकारामानें रेखाटलेलें चित्र किती हृद्य आहे! तुकारामाचें उत्फुल्ल अंतःकरण त्यांतून डोकावत आहे. तुकारामाच्या भक्तीच्या ठिकाणीं खरोखरच 'रूप

नाहीं रेखा जयासी आकार, आम्ही तो साकार भक्तीं केला ' असें तुकारामाला आत्मविश्वासानें म्हणावयास लावण्याची शक्ति आहे. ह्याच भक्तीच्या जोरावर, ह्याच भावबलाच्या जोरावर

' अवघ्या भूतांचें केलें संतर्पण, अवघीच दान दिली भूमि...
अवघेंचि फळ आलें आम्हां ह्मातां, अवघेंच्रि अनंता समर्पिलें
तुका म्हणे आतां बोलों अबोलणें, कायावाचामनें उरलों नाहीं '

ही सिद्धावस्था तुकाराम प्राप्त करून घेऊं शकतो.

देव झाले अवघेजन, गुण दोष हरपले ;
बरवें झालें, बरवें झालें, चित्त धालें महालाभें ;
दर्पणीचें दुसरें भासे, परि तें असे एक तें
तुका म्हणे सिंधुभेटी, उदका तुटी वाहाळासी '

' हरीनामवेली पावली विस्तार, फळीं पुष्पीं भार वोल्हावली ;
तेथें माझ्या मना होईं पक्षीराज, साधावया काज तृप्तीचें या ;
मुळींचिया बीजें दाखविली गोडी, लवकरचि जोडी जालियाची
तुका म्हणे क्षणक्षणा जातो काळ, गोडी ते रसाळ अंतरेल.

ही आनंदावस्था उपभोगूं शकतो ; ' तुका म्हणे होय मनासी संवाद, आपुलाचि वाद आपणांसी ' हा श्रेष्ठ अनुभव घेऊं शकतो ; व ह्या अनुभवाचीं अनेक सुखद चित्रें रेखाटूं शकतो तुकारामाची ही कविता खरोखरच प्रतीतिकारी ठरते ; तिच्यांत व्यक्त झालेला आनंदानुभव हा अलौकिक, अपार्थिव आहे ह्याचा प्रत्यय येतो ; ती खऱ्याखुऱ्या अर्थानें Mystic ठरते. तीं ज्या अनुभवाचीं विविध चित्रें रेखाटते, तो अनुभव गूढतम तर खराच ; परंतु त्या श्रेष्ठतम आनंदमय अनुभवाचा साक्षात् प्रत्यय ती आपणांस घडविते. तुकाराम काय बोलतो आहे हें आपणांस आपली तेवढी योग्यता नसूनही कळूं शकतें. आपल्या-सारख्या जडांना तुकाराम ह्या अंभगांच्या द्वारां थोडा वेळ कां होईना, परंतु एका अपार्थिव वातावरणांतून फिरवून आणतो. तो आपल्यासमोर जेव्हां

झाला प्रेतरूप शरीराचा भाव, लक्षियेला ठाव स्मशानींचा ;
रडती रात्रंदिवस कामक्रोधमाया, म्हणती हायहाया यमधर्म ;

वैराग्याच्या शेणी लागल्या शरीरा, ज्ञानाग्नि भरभरां जीवित्वेंसी ;
फिरविला घट फोडिला चरणीं, महावाक्यध्वनीं बोंब झाली ;
दिली तिळांजुली कुळनामरूपासी, शरीर ज्याचें त्यांसी समर्पिलें ;
तुका म्हणे रक्षा झाली आपोआप, उजळला दीप गुरुकृपा.

असें रूपक उभें करतो, तेव्हां त्या रूपकांतून सूचित झालेलें भव्योदात्त कल्पनाचित्र तर डोळ्यांपुढें उभें राहतेंच, परंतु शिवाय त्यांतील आत्मप्रत्ययही आपणास जाणवतो. हा अनुभव श्रेष्ठ आणि त्याची अभिव्यक्तीही श्रेष्ठ.

घरगुती दृष्टातांच्या द्वारां श्रेष्ठतम अनुभवसत्याचें दर्शन घडवावें संतकवींनींच. तुकारामाच्या दृष्टान्तांचा घरगुतीपणा आपणांस अनेकदा इतका जाणवतो कीं, कृत्रिम, मुद्दाम साधलेल्या, वैचित्र्यपूर्ण, आकर्षक कल्पनाचित्रांना आसुसलेलें आजचें आपलें 'रसिक-मन' ते दृष्टान्त पाहून गांगरतेंच; त्याला त्याची सहजता जशी जाणवते त्याचप्रमाणें परिणामकारकताही लक्षांत येते. आपली अर्वाचीन कविता असल्या दृष्टान्तापासून किती दूर आली आहे, हा विचार मनांत येतो व तो मनाला थोडाबहुत अन्तर्मुखही करितो. तुकारामाचे कोणतेही पाचसहा अभंग घेतले, तरी त्यांत आपणांस हे दृष्टान्त आढळून येतात :

गोडपणें जैसा गूळ, तैसा देव झाला सकळ ;
आतां भजों कवणे परी, देव सबाह्य अंतरीं ;
उदकावेगळा, नव्हे तरंग निराळा ;
हेम अळंकार नामीं, तुका म्हणे तैसे आम्ही.

संसारसंगें परमार्थ जोडे, ऐसें काय घडे जाणतेनों
हेंगड्याच्या आळां अवघीं चिपाडें, काय तेथें गोडें निवडावीं ;
ढेकणाचे बाजे सुखाची कल्पना, मूर्खत्व वचना येऊं पाहे !
तुका म्हणे मद्य सांडवी लंगोटी, सांगितला सेटीं विचार त्या.

हे दृष्टान्त आतां मराठी कवितेला जवळजवळ पारखे झाले आहेत. तुकाराम असले दृष्टान्त देतांना ग्राम्यतेचा वा सभ्यतेचा विचार करीत बसत नाहीं; सुंदर-असुंदराचा विचार करीत नाहीं : जो भावानुभव तो व्यक्त करूं पाहत

असतो, तो अभिव्यक्त होत असतांना ते आपोआप येतात : ते दृष्टान्त म्हणजेच कवि तुकाराम. ते दृष्टान्त म्हणजेच तुकारामाचें कल्पनाविश्व, त्याची विचार-प्रक्रिया, त्याच्या प्रतिभेच्या संचारासाठीं तयार झालेलें त्याचें अनुभवविश्व : ह्या विश्वांतील सर्व प्रकारचे सुंदर असुंदर, श्लील अश्लील, कोमल आणि राठ, स्थूल आणि सूक्ष्म अनुभव त्याच्या प्रतिभेचें खाद्य ठरतात.

बोडिलें तें निघालें, काय पालटलें सांग वह्लिें

* * *

काय करिती काशी गंगा, भीतरि चांगा नाहीं तो ;
अधणीं कुचर बाहेर तैसा, नये रसा पाकासी ;
तुका म्हणे प्रेमेंविण, बोले, भुंके, अवघा शीण ;

* * *

वृंदावनफळ बोळिलें साकरा, भीतरील थारा मोडेचिना ;

* * *

जेथें पाहे तेथें देखीचा पर्वत, पायावीण भिंत तातडीची.

* * *

आचार करणें देवाविण जो गा, सर्पाचिया अंगा मृदुपण.

* * *

प्रेम नये सांगतां, बोलतां, दावितां, अनुभव चित्ता चित्त जाण
कासवीचें बाळ वाढे कृपादृष्टि, दुधा नाहीं भेटि अंगसंगें.

* * *

तुका म्हणे अवघें फिकें भावाविण, मीठ नाहीं अन्न तेणें न्यायें.

* * *

दीपा नाहीं पाठीं पोटीं अंधकार, सर्वांगें साकर अवघी गोड,
तुका म्हणे तैसा सज्जनापासून, पाहातां अवगुण मिळेचिना !

* * *

तुका म्हणे तैसे जाणा संजतन, सर्वत्र संपूर्ण गगन जैसें

* * *

अर्भकाचे साठीं, पंतें हातीं धरिली पाटी
तैसे संत जगीं, क्रिया करुनि दाविती अंगीं ;

*　　　　*　　　　*

तैसें कुजनाचें जिणें अमंगळ, घाणेरी वोगंळ वदे वाणी !
कडु भोंपळ्याच्या उपचारें पाक, सेविल्या तिडीक कपाळासी !
तुका म्हणे विष सांडूं नेणें साप, आदरें तें पाप त्याचें ठायीं

अशीं किती तरी उदाहरणें एकामागून एक देतां येतील. इतर संतकवींप्रमाणें तुकारामाच्याही अभंगांत ह्या दृष्टान्तांच्या बाबतींत पुनरुक्ति आढळते ; नाहीं असें नाहीं. पुनरुक्तीप्रमाणे सांकेतिकताही आढळते. परंतु मौज अशी आहे कीं, ह्या गोष्टी तुकोबाच्या अभंगांची गोडी चाखत असतांना बोंचत नाहींत. तुकारामाचे ग्राम्य परतु अत्यंत समर्पक दृष्टान्त जसे त्यांच्या अभंगांची गोडी फारशी कमी करूं शकत नाहींत, त्याचप्रमाणें त्याच्या अभंगांत परत परत तेच दृष्टान्त आले, तरी त्यांची परिणामकारकता कमी होत नाहीं. ह्याचे कारण एकच व ते म्हणजे तुकारामाच्या व्यक्तित्वाचे आपल्या मनावर पडत असलेलें जबरदस्त आकर्षण. आपल्या माणसाचें जसें आपणांस सगळेच चांगलें वाटतें, तसेंच थोडेसे तुकारामाबाबत आपले होतें : त्याच्या प्रांजळ, निष्कपट, निर्मल, उदार, सत्याग्रही, ‘स्व’ला विसरलेल्या व ‘स्व’चा अतिविस्तार केलेल्या मनाचें आपणांस त्याची अभंगवाणी वाचतांना एवढें विलोभन वाटूं लागतें, कीं त्या मनाचे सर्व विचारतरंग आणि भावतरंग आपणांस सुंदर वाटूं लागतात. हें सौंदर्य आगळें आहे ; सौंदर्यमापनाच्या नेहमींच्या फूटपट्टयांनीं तें जोखतां येणे कठीण आहे ह्याची खात्री पटते, एवढेंच नव्हे, तर त्याचें वैय्यर्थ्यही जाणवतें.

मराठी एकांकिका

'लक्ष्मीनारायणकल्याण' हें मराठींतील जुन्यांतील जुनें उपलब्ध नाटक. तें एकांकी आहे. शिवाजीचा सावत्र भाऊ जो व्यंकोजी त्याच्या वडील मुलाच्या म्हणजे शाहू राजाच्या एखाद्या आश्रित कवीनें तें लिहिलेलें असावें अशी कल्पना आहे. तें शाहू राजासच अर्पण केलेलें असल्यामुळें त्याचा लेखनकाल इ. स. १६९० च्या आसपास असावा असा तर्क आहे. ह्या नाटकाचें कथानक अगदीं साधें आहे: आपणांस माता असावी अशी ब्रह्मदेवास इच्छा होते; विष्णूकडे जाऊन त्यांस तो तशी विनंती करितो आणि समुद्रकन्या लक्ष्मीचें नांवही सुचवितो. विष्णूच्या संमतीनंतर लक्ष्मीची अनुमति घेनली जाते व मग रीतसर समुद्राकडे मागणी घातली जाऊन लक्ष्मीनारायण विवाहाचा समारंभ पार पडतो. हेंच थोडक्यांत कथानक; परंतु प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाची मनोरंजकता वाढविण्यासाठीं कवीनें मोठ्या खुबीनें विष्णूच्या दरबारात नृत्याची व मल्लयुद्धाची योजना केली आहे. शृंगाराच्या छटेबरोबरच विनोदाची छटाही ह्या एकांकिकेंत सर्वत्र उमटली आहे. कंचुकीराय विनोदी, खादाड ब्राह्मण व म्हातारी सवाष्ण ह्यांच्या मार्फत ही नाट्यानुकूल विनोदाची

योजना केलेली आहे. नाटकांतील घटना अथपासून इतीपर्यंत विष्णूच्या दरबारांतच घडत असल्यामुळें, घटनांच्या कालमर्यादेचा विचार तेवढा बाजूला ठेवल्यास, एका दृष्टीनें हें खरेंखुरे एकप्रवेशी एकांकी नाटक झालें आहे. परंतु ह्या नाटकातील प्रमुख भूमिका खरोखर सूत्रधाराची आहे : नाट्याला अनुकूल गायनाची जोड देणें, संविधानकाचे दुवे सांधणें, नाट्याची गतिमानता प्रारंभापासून अखेरपर्यंत कायम ठेवणे, इत्यादि अनेक कामें हा सूत्रधार करीत आहे. खऱ्याखुऱ्या अर्थाने तो प्रेक्षक आणि नट ह्यांजमधील दुवा आहे. ह्या सूत्रधाराच्या योजनेमुळें नाट्यांतर्गत घटनांत विलक्षण सुसूत्रता आलेली आहे. साराश हे एकंदर नाटक नाट्यप्रयोगाचीं दृश्य आणि श्राव्य हीं दोन्हीही अंगे अत्यंत व्यवस्थितपणे साभाळून आपली एक प्रमाणबद्ध व सुसगंत चित्राकृति निर्माण करिते ह्यात संशय नाहीं.

१६९० ते १८४३ म्हणजे जवळजवळ दीडशें वर्षांचा काळ; ह्या काळांत ललित, तमाशा, दशावतारी खेळ, कळसूत्री बाहुल्याचे खेळ व गोंधळ ह्या नाट्याशीं संलग्न असणाऱ्या प्रयोगांच्या बरोबरीनें स्वतंत्र असे नाट्यप्रयोगही होत असलेच पाहिजेत; तंजावर येथील सरस्वती-महालांत ह्या दरम्यानच्या काळांतील अनेक नाटकांचीं हस्तलिखिते असल्याची माहिती आतां हातीं आली आहे. ह्यांतील कांहीं नाटकाचें स्वरूप ‘लक्ष्मीनारायणकल्याण’ ह्या उपलब्ध नाटकासारखेंच असणें शक्य आहे. हे प्रयोग मुख्यत्वेकरून देवदेवतांच्या जन्मोत्सवप्रसंगीं आणि यात्राप्रसंगीं होत असत. आराध्यदेवतांच्या चरित्रांतील कांहीं लीलांचें दर्शन नाट्यरूपानें घडविणे हाच ह्या नाट्यप्रयोगांचा मुख्यतः उद्देश असल्यामुळे त्यातील कांहींमध्ये ‘लक्ष्मीनारायणकल्याण’ ह्या नाटिके-सारखा एकाकिकेला कांहींसा अनुकूल असा एकजिनसीपणा व आटोपशीरपणा येत असला पाहिजे असा तर्क करावयास हरकत नाहीं.

कै. विष्णुदास भावे ह्यांना अर्वाचीन मराठी नाट्यवाङ्मयाचे जनक म्हटलें जातें. त्यांनीं आपल्या ‘सीतास्वयंवर’ ह्या नाटकाचा प्रयोग इ. स. १८४३ मध्यें सांगली येथे सांगलीचे अधिपति श्रीमंत चितामणराव पटवर्धन ह्यांच्यासमोर करून दाखविला आणि त्यानंतर लौकरच त्यांची नाटक मंडळी आपल्या पौराणिक नाटकांचे प्रयोग महाराष्ट्रभर करूं लागली. ह्या नाटकमंडळीच्या

पाठोपाठ अनेक मंडळ्या स्थापन झाल्या व त्यांचेही नाट्यप्रयोग होऊं लागले. १८५०–६५ च्या सुमारास ह्या पौराणिक नाटकें करणाऱ्या मंडळ्यांनीं आपल्या नाट्यप्रयोगांची मनोरंजकता वाढविण्यासाठीं त्यांच्या शेवटीं छोटे छोटे 'फार्स' किंवा प्रहसनें करून दाखविण्यास सुरुवात केली व ही प्रथा इतकी लोकप्रिय झाली कीं ती जवळ जवळ १९०५ पर्यंत टिकून राहिली. ह्यांतील निदान एका फार्साचे नांव महाराष्ट्रांतील एका नटश्रेष्ठाच्या नांवाशीं संलग्न आहे. 'राणा भीमदेव' ह्या भीषण–नाट्याच्या प्रयोगाच्या जोडीला 'झोपीं गेलेला जागा झाला' ह्या फार्साचा प्रयोग होत असे व ह्या फार्सांतील क. गणपतराव जोशी ह्यांची हास्यरसप्रधान भूमिका पहाण्यास लोक सदैव आतुर असत असें सांगितलें जातें. ह्या फार्सोचीं जीं पुस्तकें आज उपलब्ध आहेत–ह्यांतील अनेक 'हास्यरसमालिका' ह्या छोटेखानी पुस्तकमालेंतून प्रसिद्ध झालेलीं आहेत–त्यांजवर नजर टाकली तर असें आढळून येतें कीं ह्या 'फार्सो' पैकीं अनेक फार्स हे एकांकी आहेत. उच्छृंखल व अनेकदा ग्राम्य अशा विनोदाची निर्मिति करणे हाच त्यांचा. मूलतः लेखनहेतु असल्यामुळें त्यांना 'फार्स' हे नामाभिधान पडलेलें असावें; परंतु पुढें पुढें ह्या नांवाचा सदर अर्थ नाहींसा होऊन 'एक छोटेखानी नाटक' हाच अर्थ त्यास प्राप्त झाला हें 'नारायणराव पेशवे ह्यांच्या मृत्यूचा फार्स', 'अफजुलखानाच्या मृत्यूचा फार्स' ह्या नांवांवरून लक्षांत येण्यासारखें आहे. ह्या फार्सोच्या स्वरूपाचा व ते ज्या कारणाकरितां रंगभूमीवर अवतरले त्या कारणाचा विचार करितां त्यांजमधील ग्राम्यता आपणांस थोडीफार कळूं शकते. त्या काळांतील अत्यंत प्रभावी व लोकप्रिय असें नाट्य म्हणजे तमाशा हेंच होतें. महाराष्ट्रांतील बहुसंख्य पुरुषप्रेक्षक ह्याच नाट्याकडे आकृष्ट होत होता. आपलीं पहिलीं पौराणिक नाटकें लोकप्रिय करण्यासाठीं ह्या फार्सोची ज्यांनीं त्या नाटकांच्या प्रयोगांना जोड दिली त्या नाटकमंडळीच्या चालकांना ह्या फार्सोच्या द्वारां तमाशाला जाणारा बहुसंख्य प्रेक्षकवर्ग आपणाकडे आकर्षून घेतां येणें शक्य होतें. तमाशा जें नाट्य लोकांना पुरवूं पाहत होता त्याच्या तोंडवळ्याशीं जमणारें नाट्य निर्माण केल्याशिवाय हें जमणें कठिण होतें. फार्सोच्या द्वारां नेमकें हेंच घडणार होतें. अगदीं तशाच प्रकारचें, परंतु समाजजीवनाशीं अधिक संलग्न

व प्रायोगिक दृष्ट्या अधिक आधुनिक असें नाट्य ह्या फार्सोच्या द्वारां पुरविलें जाण्याची व्यवस्था होत होती. फार्सीना तमाशांशीं जणूं स्पर्धा करावयाची होती; आणि ग्राम्यता व अचरटपणा ह्या बाबतींत पुष्कळसे फार्स तमाशांच्या फारसे मागे पडत नव्हते; व त्यामुळेंच तमाशांचा प्रेक्षक चुकून ह्या पौराणिक नाटकांच्या प्रयोगाला आला तर त्याला अगदींच चुकल्याचुकल्यासारखें वाटूं नये ही दक्षता हे फार्स घेत होते असें म्हणावयास हरकत नसावी.

साधारण १८६० ते १९०५ पर्यंत हीं छोटेखानी प्रहसनें मराठी रंगभूमीवर फार लोकप्रिय झालीं. १९१० सालीं 'मोर एल्‌एल्. बी' ह्या फार्साची चौथी आवृत्ति प्रसिद्ध झालेली होती. १९०६ सालीं 'दंपत्तीकलहप्रहसन अर्थात् बासुंदीचा मनोरंजक फार्स' ह्या फार्साची तिसरी आवृत्ति निघाली होती व १९०५ सालीं 'सु-स्त्री चातुर्यदर्शनप्रसहन अथवा गुलाबछकडीचा मनोरंजक फार्स' ह्या पुस्तकाची तिसरी आवृत्ति प्रकाशित होत होती; ह्यावरून सदर फार्सोची तत्कालीन लोकप्रियता लक्षांत येण्याजोगी आहे. पौराणिक नाटकांच्या शेवटीं होणाऱ्या ह्या फार्सोचे विषय मात्र सामाजिक होते. 'मोर एल्‌एल्. बी' सारख्या त्या काळातील अत्यंत लोकप्रिय (परंतु अत्यंत ग्राम्य) फार्साचा विषय सुधारणाविरोध हाच होता. सुशिक्षितांची व त्यानीं पुरस्कारलेल्या प्रौढ विवाह, स्त्री-शिक्षण, उच्च शिक्षण, बालविवाहनिषेध, पुनर्विवाह, इत्यादि सुधारणांची टवाळी करणें आणि तद्द्वारां हास्यनिर्मिति साधणे हेच त्याचें मुख्य भांडवल होतें. कांहीं इतर फार्सोच्या द्वारां मनोरंजनाच्या जोडीला नीतिबोध करण्याचाही प्रयत्न होत होता. उदाहरणार्थ 'धूर्त - चातुर्य - दर्शन - प्रहसन अर्थात् चावट माधवरावाचा फार्स' (१८८४) हा 'धूर्त भोळ्यास कसे फसवितात ह्याचा मासला दाखविण्यासाठीं' लिहिला गेला होता तर 'रत्नरक्षण प्रसहन अर्थात् हिऱ्याचा मनोरंजक फार्स' (१८९३) हा 'द्रव्याकरितां लहानापासून थोरापर्यंत कसकसे अचाट व भयंकर कृत्ये करितात इत्यादि गोष्टींचें मनोरंजक दिग्दर्शन' करण्यासाठीं 'तयार करण्यांत' आला होता. 'तोडेवालीचा मनोरंजक फार्स' (१८९३) हा दुराचारानें वागणारांचा परिणाम वाईट होऊन जनापवादास कारण होतो' हें दाखविण्यासाठीं तर 'मोहिनीचा मनोरंजक फार्स' (१८९४) 'एकनिष्ठ पतिव्रता स्त्रीवर कशींही संकटें आलीं असतां त्यांचें निवारण होऊन शेवटीं चांगलेंच फळ प्राप्त

होतें ' हें दर्शविण्यासाठीं लिहिला गेला होता. ह्या फार्सोच्या विषयांमध्यें किती विविधता होती हें त्यांतील कांहींच्या वर दिलेल्या नांवांवरून आणि ' ढेरपोट्याचा फजिता ', ' शेंदाड शिपायाचा फार्स ' (१८९४), ' निद्राभ्रम विलासप्रहसन अर्थात् झोपेंतील राजाचा फार्स ' (१८९२), ' चहाडखोराचें प्रहसन ' अर्थात् ' कळलाव्या शास्त्र्याचा मनोरंजक फार्स ' (१८९२), ' रंगारणीचा हास्यकारक फार्स ' (१८९२), ' भार्याप्रमाद ', ' विचारदौर्बल्य ' इत्यादि इतर नांवांवरून सहज लक्षांत येण्याजोगें आहे.

वर ज्या फार्सोचीं नांवें आलीं आहेत त्यांतील बहुतेक सर्व फार्स एकांकी आहेत हें खरें असलें, तरी त्यांचें स्वरूप सर्वस्वी आजच्या एकांकिकांसारखें आहे असें नव्हे. हे फार्स एकांकी असले तरी अनेक-प्रवेशी आहेत. ह्या प्रवेशांची संख्या ८ । ९ पासून १९ । २० पर्यंत आहे. हे सगळे प्रवेश सारख्याच लांबीचे आहेत असें नाहीं : त्यांतील कांहीं प्रवेशांची लांबी तर इतकी अत्यल्प आहे कीं त्यांच्या प्रयोगाला दोन तीन मिनिटांपेक्षां अधिक कालावधि लागत नसला पाहिजे. ह्या प्रवेश–वारीकडे थोड्या बारकाईनें पाहिले तर असें दिसून येतें कीं, ही प्रवेशांची संख्या कितीतरी पटीनें कमी होऊं शकली असती : कित्येक प्रवेशाच्या प्रवेश शेजारच्या प्रवेशांत विलीन होऊं शकले असते. परंतु तसें करण्याकडे नाटककारांची प्रवृत्तिच नाहीं. प्रवेशसंख्या शक्य तों कमी करून नाटकात सुटसुटीतपणा व एकजिनसीपणा आणण्याकडे अगदीं श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरां-सारख्या त्या काळांतील सुशिक्षित नाटककारांचें देखील लक्ष नव्हतें हें त्यांच्या नाटकांच्या अभ्यासकांच्या सहज लक्षांत येतें. नाट्यलेखनाच्या दृष्टीनें आवश्यक ठरणाऱ्या ह्या बाबीकडे प्रथम जर कोणीं लक्ष पुरविलें असेल तर तें किर्लोस्करदेवलांनीं : अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या ' सौभद्रा ' (१८८३) ची रचना प्रवेशविरहित आहे व देवलांच्या ' शारदा ' (१८९९) चा पहिला अंक एकप्रवेशी आहे. ह्या दोघांच्याही कृतींत प्रारंभींच दिसून येणारी नाट्याच्या एक-जिनसीपणाबाबतची ही समज चिंतनीय आहे. खाडिलकरांच्या १९०९ मध्यें लिहिलेल्या ' भाऊबंदकी ' चा पहिला अंक एकप्रवेशी आहे व त्यांच्या १९११ सालीं लिहिलेल्या ' मानापमान ' नाटकाचे पहिला व शेवटचा हे दोन्ही अंक एकप्रवेशी आहेत. परंतु एकप्रवेशी अंक लिहिण्यांत विशेष यश भा. वि. वरेरकर

ह्यांनीं १९२३ सालीं आपल्या 'तुरुंगाच्या दारांत' ह्या नाटकांत मिळालें. एकप्रवेशी अंक असलेल्या नाटकांचा एकांकिकांशीं कोणत्याहि प्रकारचा संबंध नाहीं, हे खरें आहे. परंतु येथें हें सर्व लिहिण्याचा उद्देश इतकाच कीं, जेथें एकप्रवेशी अंकाचीच कल्पना इतकी पुढील काळांतील म्हणजे १८८० नंतरची तेथें ह्या पहिल्या एकांकी फार्सोमधून अनेक प्रवेश आढळावेत ह्यांत नवल तें काय? परंतु त्यांतील कांहीं प्रहसनांमधील घटनांत आढळणारा सुसंघटितपणा, त्या घटनांना लागणारा कालावधि व त्या ज्या स्थलीं घडतात तें स्थल इत्यादि गोष्टी लक्षांत घेतल्या तर त्यांचें स्वरूप बरेंचसें आधुनिक एकांकिकांशीं जुळणारें आहे – निदान आधुनिक एकांकिकांची कल्पना निश्चितपणें बीजरूपानें त्यांत व्यक्त होते आहे असें दिसून आल्याखेरीज राहणार नाहीं.

नाट्यप्रयोगाच्या शेवटीं छोट्या प्रहसनांचे प्रयोग करण्याची ही पद्धत जर अशीच चालू राहिली असती तर एकांकिका ह्या नाट्यप्रकाराच्या सर्वांगीण विकासाला जे अनुकूल वातावरण १८६० ते १९०० च्या दरम्यान महाराष्ट्रांत आपोआप निर्माण झालें होते त्याची वाढ झाली असती, अनेक नव्या नव्या एकांकिका लिहिल्या गेल्या असत्या आणि नाटकांप्रमाणेंच एकांकिकांची एक वैभवशाली परंपरा महाराष्ट्राला निश्चित लाभली असती. परंतु महाराष्ट्राच्या दुर्दैवानें तसें झालें नाहीं. नाट्यवाङ्मयाचा विकास हा रंगभूमीवर अवलंबून असतो : रंगभूमीची मागणी असल्याशिवाय नाट्यवाङ्मय तरी कसें निर्माण होणार! १८५० च्या सुमारास छोटेखानी प्रहसनांची आवश्यकता मराठी रंगभूमीला भासली आणि म्हणूनच पुढील तीस चाळीस वर्षांत शेकडों 'फार्स' लिहिले गेले. परंतु अण्णासाहेब किर्लोस्कर ह्यांचीं संगीत नाटकें (१८८० नंतर) आणि शाहूनगरवासी मंडळीचीं गद्य नाटकें रंगभूमीवर अवतरतांच त्यांनीं लोकांचीं मनें एकदम आकर्षून घेतलीं व ह्या नाटकांना 'फार्सोची' जोड देण्याची फारशी जरूरी नाहीं हें नाटकमंडळींच्या चालकांच्या लक्षांत आलें. रंगभूमीला ह्या छोटेखानी 'फार्सोची' गरज एकाएकीं भासेनाशी झाली व एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस त्यांनीं मराठी रंगभूमीवरून हळुहळू काढता पाय घेतला. संगीत नाटकमंडळ्यांच्या आगमनानंतर ८।१० वर्षें त्यांनीं टिकाव धरण्याचा कसाबसा प्रयत्न केला, परंतु त्याचा फारसा उपयोग झाला नाहीं. १९१० च्या

सुमारास हीं ' फार्स ' ऊर्फ प्रहसनें लिहिलीं जाईनाशीं झालीं आणि एकांकिका ह्या नाट्यवाङ्मयप्रकाराच्या विकासाला अत्यंत प्रतिकूल असें वातावरण निर्माण झालें. मौज अशी कीं, १८८० नंतर म्हणजे संगीत व गद्य नाटकमंडळ्यांच्या उदयानंतर मराठी नाटकाचें स्वरूप हें दिवसेंदिवस अधिकाधिक बाळसेदार व तजेलेदार होऊं लागलें, त्याचा विकास झपाट्यानें कांहीं काळपर्यंत एकसारखा होत गेला व अगदीं त्याच वेळीं त्याचें धाकटें भावंड जें एकांकिका त्याच्या विकासाचा मार्ग मात्र जणुं कायमचाच खुंटला.

ह्यानंतर लिहिल्या गेलेल्या एकांकिका अर्थातच रंगभूमीसाठीं लिहिल्या गेल्या नाहींत. त्या केवळ मासिक–पुस्तकांसाठीं लिहिल्या गेल्या आणि रंगभूमीशीं असणारा त्याचा जिव्हाळ्याचा संबंध तुटल्यामुळें त्यांचें स्वरूप बरेंचसें पुस्तकी होऊं लागले. अगदीं पहिले फार्स हे बव्हंशीं स्वतंत्र होते. त्यांजमधील विनोद अत्यंत उथळ व उच्छृंखल स्वरूपाचा असला व घटनांचें स्वरूप बाष्कळ असलें तरी त्यांत नवनिर्मितीचा निश्चित असा प्रयत्न होता व सामाजिक जीवनाच्या कांहीं अंगांचें विडंबनात्मक कां होईना परंतु दर्शन घडविणें हा त्यांतील अनेकांचा हेतु होता. सारांश, रंगभूमीशीं त्यांचा प्रत्यक्ष जिव्हाळ्याचा संबंध आल्यामुळें व त्यांचा जन्म रंगभूमीशीं संलग्न असणाऱ्या एका सामाजिक गरजेमधून झालेला असल्यामुळें त्यांच्यामध्यें एकप्रकारचा रांगडा कां होईना परंतु जिवंतपणा होता. हा जिवंतपणा आतां नाहींसा झाला. त्यांचें लेखन आतां प्रयोगाची आशा नसल्यामुळें केवळ वाचनाकरितां होऊं लागले आणि नियतकालिकांनीं अवकाश दिल्यासच त्यांचें प्रकाशन शक्य होऊं लागलें. येथून पुढें ' ऐतिहासिक नाटकमाला ' (१८८०), ' करमणूक ' (१८९०), ' मासिक मनोरंजन ' (१८९४), ' केरळकोकीळ (१८८६), ' नाट्यकथार्णव ', ' रंगभूमि ' (१९०७), ' नवयुग ' (१९१३) इत्यादि जीं अनेक लहानमोठीं नियतकालिकें मराठी वाङ्मयाच्या क्षितिजावर २५ – ३० वर्षांत उदयास आलीं व अस्तंगत झालीं त्या नियतकालिकांतून मराठी एकांकिकेला आपला उध्वस्त संसार परत कसाबसा अंग चोरून वेळोवेळीं थाटावा लागला. हरिभाऊ आपट्यांची ' जबरीचा विवाह ' ही एकांकिका (१९१०) श्री. केशवराव दाते ह्यांच्या माहितीप्रमाणें महानंदा

नाटक मंडळी ह्या काळांत अधून मधून करीत असे. १९१० नंतर लिहिल्या गेलेल्या फारच थोड्या एकांकिका रंगभूमीवर अवतरल्या. ह्या काळांत नियतकालिकांच्या सृष्टींत जन्मास आलेली पहिली सर्वोत्तम एकांकिका म्हटली म्हणजे राम गणेश गडकऱ्यांची 'सकाळचा अभ्यास' हीच होय. हीच अर्वाचीन मराठी वाङ्मयांतील पहिली एकप्रवेशी एकांकिका. ही एकांकिका प्रथम 'आनंद' मासिकांत प्रसिद्ध झाली व ती गडकऱ्यांनीं खास श्री. वा. गो. आपटे ह्यांच्या विनंतीवरून एका रात्रींतून नू. म. विद्यालयाचे मुलांकरितां लिहिली असें ऐकतो. ही एकांकिका तिजमधील अंगभूत नाट्यगुणांमुळें अल्पावधींतच इतकी लोकप्रिय झाली कीं तिचे प्रयोग शाळांमधील संमेलनप्रसंगीं करण्यांत येऊं लागले. बालमनाचें व बालजीवनांतील एका अंगाचें अत्यंत प्रसन्न चित्र ह्या एकाकिकेमध्यें उमटलें आहे. गडकऱ्यांनीं ह्या खेरीज 'दीड पानी नाटक' हें आपलें छोटें एकांकी प्रहसन 'मासिक मनोरंजन' मधून प्रसिद्ध केलें. तेही त्यांतील प्रो. कोटिबुद्धे ह्या व्यक्तिचित्रामुळें सर्व रसिक वाचकाच्या चांगले परिचयाचें झालें आहे. गडकऱ्यांचे एकांकिकालेखनाचे हे दोन्हीही प्रयत्न अत्यंत यशस्वी ठरले; परंतु त्यांनीं आपलें लक्ष पूर्णपणें अनेकांकी नाटकें लिहिण्याकडे लावल्यामुळें त्याचे हातून येथून पुढें एकांकिका लिहिल्या गेल्या नाहींत. गडकऱ्यांना लाभलेलें हें यश ह्या काळांतील इतर कोणाही लेखकाला लाभलेलें दिसत नाहीं. 'भालचंद्र' ह्या टोपण नांवानें लिहिणारे टिपणीस ह्यांनीं ह्या दृष्टीनें 'मासिक मनोरंजन' मधून पुष्कळ प्रयत्न केले; परंतु त्यांच्या 'घटकेचीं नाटकें' (१९३२) ह्या संग्रहांत ज्याला एकप्रवेशी एकांकिका म्हणतां येईल असें एकही प्रहसन नाहीं. त्यांचें 'सासूबाई' हें प्रहसन एकांकी असलें तरी चार प्रवेशी आहे. ह्या काळांतील दुसरे महत्त्वाचे लेखक म्हणजे 'किरात' ह्या टोपण नांवाखालीं लेखन करणारे कृष्णाजी लक्ष्मण सोमण हे होत. ह्यांचें बहुतेक नाट्यलेखन नियतकालिकांतूनच प्रसिद्ध झालें. शालेय रंगभूमीवर त्यांची 'पन्हाळगडचा किल्लेदार' ही नाटिका विलक्षण गाजली. किरातांनीं कांहीं इंग्रजी एकांकिकांचा अनुवाद करण्याचा प्रयत्न केला : त्यांत 'संशयी जीजाबाई' (१९०६) हा विल्यम बॅरीमोरकृत 'धी सिक्रेट' चा अनुवाद बरा उतरला आहे.

ह्या काळाचा विचार करितांना आपणांस दिवाकरांनीं केलेल्या नाट्यलेखन-प्रयोगांचा विसर पडून चालणार नाहीं. दिवाकरांचें हें नाट्यलेखन १९१४ च्या सुमारास झालेलें असलें तरी त्याला १९२६ नंतरच प्रसिद्धि मिळालेली आहे. नाट्याच्या स्वरुपावरील दिवाकरांची पकड अत्यंत अचूक असल्यामुळें त्यांनीं जीवनांतील विविध स्वरूपाचें नाट्य आपल्या नाट्यछटांच्या व इतर लेखनाच्या द्वारां व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला. त्यांतील 'निजलेलें मूल', 'सुट्टी! शाळेला सुट्टी!', 'ती बिचारी रडतेच आहे!', 'ऐट नको करूंस!', 'हे दोघे कोण!' ह्यासारखें लेखन एकांकिकेच्या दृष्टीनें विचारांत घेण्यासारखें आहे. ह्या सर्व लेखनांतून आपणांस दिवाकरांच्या नाट्यानुकूल कल्पनाशक्तीचा कलात्म विलास दिसून येत असून त्यांतील नाट्याचें स्वरूप अनेक ठिकाणीं श्रेष्ठ दर्जाच्या विचार-नाट्याचें आहे. जीवनाच्या विविध-रंगी नाट्याचें हें दर्शन संवादांच्या, सहज उद्गारांच्या, स्वप्ननाट्याच्या द्वारां घडवितांना दिवाकरांनीं त्यांत एकांकिकेच्या प्रकृतीला अत्यावश्यक ठरणारा आटोपशीरपणा व एकजिनसीपणा अगदीं सहजपणें साधलेला आहे. ह्या नाट्य-लेखनाचे रंगभूमीवर होणारे प्रयोग अत्यंत परिणामकारक होतात असें तज्ज्ञांचें मत आहे. दिवाकरांच्या इतर नाट्यलेखन-प्रयोगाप्रमाणें हे प्रयोगहि त्यांच्यापुरतेच राहिले हें मात्र दुर्दैव आहे.

नियतकालिकांतूनच प्रसिद्ध होणाऱ्या एकांकिकांना १९३० सालपर्यंत स्वतःचें असें वैशिष्ट्यपूर्ण रूप प्राप्तच होऊं शकले नाहीं : त्या एकांकिका नसून खरोखर निर्जीव संवादिकाच होत्या. १९३० च्या आसपास जीं मराठी मासिकें उदयास आलीं त्या मासिकांतून चांगल्या स्वतंत्र व अनुवादित एकांकिका प्रसिद्ध होऊं लागल्या. इंग्रजी प्रहसनांचे अनुवाद करण्याची प्रथा 'मनोरंजना' च्या काळांतच रुजली होती. मोलियरच्या प्रहसनांच्या आधारें कितीतरी प्रहसनें तत्पूर्वीही लिहिलीं गेलीं होतीं; परंतु आतां इंग्रजी एकांकिकेला जसजसें तिचें गोंडस रूप प्राप्त होऊं लागलें तसतसे नव्या पिढींतील लेखक ह्या नव्या इंग्रजी एकांकिकेचा अनुवाद करण्याचा प्रयत्न करूं लागले. ह्या प्रयत्नांतूनच एकांकिका ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाबाबतच्या नवीन निर्दोष कल्पना स्पष्ट होऊं लागल्या. एकांकिकेची स्वयंपूर्णता, रसिकांच्या मनावर तिच्या वाचनानें वा दर्शनानें होणाऱ्या भावात्मक परिणामाची केवलता, नाट्यदृष्ट्या तिच्यांत

आढळणारा एकजिनसीपणा इत्यादि गोष्टींची सुजाण समज लेखक वर्गात निर्माण होऊं लागली. एकांकिकेकडे एक कलाकृति ह्या दृष्टीनें पाहण्याकडे हळुहळू प्रवृत्ति होऊं लागली. 'रत्नाकर' (१९२५), 'यशवंत' (१९२८), 'अरुण' (१९२५), 'वागीश्वरी', (१९२९), 'विश्ववाणी' (१९३३), 'प्रतिभा' (१९३१),'पारिजात'(१९३३), इत्यादि त्या काळांतील नियतकालिकांनीं आणि 'ज्योत्स्ना' (१९३६), 'समीक्षक' (१९४२), 'सत्यकथा', 'अभिरुचि' व 'युगवाणी' इत्यादि अलीकडील काळांतील मासिकांनीं व प्रतिवर्षी निघणाऱ्या दिवाळी अंकांनीं ह्या बाबतींत बहुमोल कार्य केलेलें आहे. ह्या नियतकालिकांमधूनच आजच्या काळांतील प्रमुख मराठी एकांकिकालेखक उदयास आले आहेत : व्यंकेटश वकील, अनंत काणेकर, माधव मनोहर, शामराव ओक, दत्तू बांदेकर, शं. बा. शास्त्री, वि. मा. दी. पटवर्धन, इत्यादि लेखकांचें एकांकिका-लेखन हें गेल्या वीस पंचवीस वर्षांतील आहे. ह्यांतील अनेकांनीं एकांकिका-लेखनाचे उत्तम आदर्श आपल्या लेखनांतून निर्माण केले आहेत. ह्या काळांतील एकांकिकेच्या प्रयोगाचा पहिला प्रयत्न माझ्या समजुतीप्रमाणें नाशिकच्या नाट्यमंदिरानें केला. ह्या नाट्यमंदिरानें १९३२ मध्यें एका जर्मन एकांकिकेचा श्री. टेंबे ह्यांनीं केलेला 'आठवणीचे खंदक' हा अनुवाद रंगभूमीवर आणला व त्याचा प्रयोग यशस्वी करून दाखविला. १९३३ च्या सेप्टेंबरमध्यें नाशिक येथें कै. माधवराव पटवर्धन ह्यांच्या अध्यक्षतेखालीं झालेल्या कविसंमेलनांतील ह्या एकांकिकेचा प्रयोग त्यांतील श्री. बाळासाहेब काळे व श्री. वामनराव पुरोहित ह्यांच्या भूमिकांमुळें विशेष गाजला. ह्या प्रयोगाच्या अगोदर सदर नाट्यसंस्थेचे उत्साही कार्यकर्ते श्री. वामनराव पुरोहित हे माधव मनोहरकृत 'मंजुळेचा मुरार' (Allison's Lad चा अनुवाद) ह्या एकांकिकेचे सार्वजनिक वाचन करीत असत. एकांकिका ह्या वाङ्मयप्रकाराबद्दल एक सुजाण कुतूहल ह्या काळांतील वाङ्मयप्रेमी लोकांमध्यें ह्याप्रमाणे निर्माण झालें. एकांकिका ही रंगभूमीपासून जरी दूरच राहिली तरी ती अधिकाधिक तंत्रशुद्ध, कलापूर्ण, सुसंघटित व प्रमाणबद्ध बनली. ह्याच काळांत मुंबई नभोवाणी केंद्र सुरू झालें व ह्या केंद्रांवर एकांकिकेला स्थान मिळूं लागलें. नभोवाणीनें एकांकिकेच्या प्रयोगाला दिलेल्या महत्त्वामुळें एकांकिकांचें लेखन सुकर होण्यास, तें प्रयोग-दृष्ट्या परिणामकारक होण्यास

व त्याचें स्वरूप कलादृष्ट्या निर्दोष होण्यास निःसंशय मदत झाली. वर उल्लेखिलेल्या लेखकांपैकीं कितीतरी लेखकांनीं नभोवाणीसाठीं एकांकिकांचें लेखन केलेलें आहे.

मराठी एकांकिकेला तिचें आजचें गोंडस रूप प्राप्त करून देण्याच्या बाबतींत व्यंकटेश वकील, अनंत काणेकर, माधव मनोहर, शामराव ओक, दत्तू बांदेकर, मामा वरेरकर, मो. ग. रांगणेकर, इत्यादींचे श्रम मुख्यत्वेंकरून कारण झाले आहेत. ह्या सर्वांनींच एकांकिकेच्या क्षेत्रांत अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण लेखन केलेलें असून मराठी एकांकिकेला तिचा आजचा दर्जा प्राप्त करून दिला आहे. व्यंकटेश वकील ह्यांच्या एकांकिकांची संख्या आतां पंचवीसच्या आसपास गेली असून त्यांच्या एकांकिकांचे दोन संग्रह 'नव्या ज्योति' (१९३९), आणि 'जळतीं घरें' (१९४२) प्रसिद्ध झाले आहेत. वकील ह्यांची एकांकिकेच्या स्वरूपावरील पकड अचूक आहे. त्यांची असंग्रहित असलेली 'चकवा' ही मराठींतील एक उत्कृष्ट स्वतंत्र एकांकिका आहे. काणेकरांच्या कांहीं अनुवादित, स्वतंत्र व भाषांतरित एकांकिकांचा संग्रह 'धूर व इतर एकांकिका' (१९४१) ह्या नांवानें प्रसिद्ध असून त्यांच्या असंग्रहित एकांकिकांपैकीं 'घर' आणि 'चांदीवण्यांतील मृत्यु' ह्या स्वतंत्र एकांकिका-लेखनाचे उत्तम नमुने आहेत. काणेकरांनीं एकांकिकेचा उपयोग विविध प्रकारच्या भावानुभवांचें नाट्यपूर्ण दर्शन घडविण्यासाठीं केला आहे. उपहासगर्भ विनोदाची निर्मिति करण्यासाठीं ज्याप्रमाणें त्यांनीं एकांकिकेचा उपयोग केला आहे त्याचप्रमाणें व्यक्तिजीवनांतील कारुण्य व्यक्त करण्यासाठीं आणि एक प्रकारच्या तरल वातावरणनिर्मितीसाठींही त्यांनीं तो केला आहे. शामराव ओक ह्यांच्या एकांकिकांचा संग्रह 'नवमिका' (१९४९) ह्या नांवानें प्रसिद्ध असून रांगणेकरांच्या 'कुलवधू'चें विडंबन करणारी त्यांची 'कुलवर' ही एकांकिका नभोवाणीवर विशेष गाजली आहे. विडंबनात्मक एकांकिका-लेखनामध्यें रॉय किणीकर, दत्तू बांदेकर व पु. ल. देशपांडे ह्यांनीं अनन्यसाधारण यश मिळविलें आहे. श्री. पु. ल. देशपांडे ह्यांचा 'पुढारी पाहिजे' हा तमाशा व 'पूर्वज' आणि 'पृथ्वी गोल आहे' ह्या एकांकिका त्यांच्या ह्या प्रकारच्या लेखनांत विशेष प्रसिद्ध आहेत. वि. मा. दी. पटवर्धन ह्यांनीं लिहिलेल्या व 'कागदी घोडे' (१९५१) ह्या संग्रहांत प्रकाशित

झालेल्या एकांकिकांचें स्वरूप विडंबनात्मकच असलें तरी तें वर्तमानपत्री व उथळ फार्सवजा आहे. अशाच प्रकारच्या हास्यरसप्रधान एकांकिका लिहिण्याचा प्रयत्न डॉ. म. मा. अळतेकर ह्यांनीं 'कोथिंबिरीच्या काड्या' (१९४६) ह्या संग्रहांतील एकांकिकांमधून केला आहे. सौ. दया पटवर्धन ह्यांच्या एकांकिकांचें स्वरूप विनोदी आणि घटनाप्रधान आहे. त्यांचें एकांकिका-लेखन 'यशवंत' 'जोत्स्ने'च्या काळांतील असून त्यांच्या एकांकिकांचा 'सात पाहुण्या' हा संग्रह १९४१ सालींच प्रसिद्ध झालेला आहे. प्रो० ना. सी. फडके ह्यांनींही 'आगलावी' (१९३८) आणि 'जडावाची देवी' (Bishop's Candle-sticks चा अनुवाद) ह्या एकांकिका लिहिलेल्या असल्या तरी त्यांना एकांकिका-लेखनाच्या क्षेत्रांत फारसें यश संपादितां आलेलें नाहीं. प्रा. म. ना. अदवंत ह्यांच्या सहा एकांकिका त्यांच्या 'संजीवनी' ह्या संग्रहांत प्रसिद्ध झालेल्या असून त्यांतील 'नाकारलेली मुलगी' व 'रंगीत तालीम' ह्यांचे प्रयोगहि झालेले :आहेत. श्री. स. अ. शुक्ल ह्यांच्या 'चार चांदण्या' (१९४१) मधील पुरुषपात्रविरहित असलेली 'डोळ्यांत धूळ' आणि 'रात्रीचा पाहुणा' ह्या एकांकिका प्रयोग-दृष्ट्या अत्यंत यशस्वी आहेत. एकांकिका-लेखनाकडे नव्या लेखकांचें लक्ष वळूं लागलें आहे हें ग्वाल्हेरस्थ लेखकांच्या 'पदन्यास' (१९५१) ह्या एकांकिका-संग्रहानें नुकतेंच सिद्ध केलें आहे. आज मराठींत किती तरी उत्तमोत्तम एकांकिका असंग्रहित आहेत. त्यांत माधव मनोहर ह्यांच्या एकांकिकांचा उल्लेख अपरिहार्य आहे. एकांकिका-लेखनाच्या क्षेत्रांत माधव मनोहर ह्यांनीं केलेली कामगिरी अत्यंत मोलाची आहे. आज अनेक वर्षें ते परभाषांतील उत्तमोत्तम एकांकिकांचे अनुवाद मराठींतून करीत असून एकांकिकेच्या क्षेत्रांत परभाषांत झालेले विविध लेखनप्रयोग त्यांनीं अत्यंत सफाईदार अनुवादांच्या रूपानें मराठी वाचकांस सादर केले आहेत. मराठी एकांकिकेला तिचें आजचें गोंडस रूप प्राप्त करून देण्यास माधव मनोहर ह्यांचें लेखन मुख्यत्वेंकरून जबाबदार आहे.

वरील सर्वच लेखकांनीं एकांकिका हा वाङ्मयप्रकार जिवंत ठेवण्यासाठीं गेलीं कित्येक वर्षें आपापल्या परीनें प्रयत्न केलेले असले तरी अगदीं अलीकडच्या काळांत मराठी एकांकिकेला रंगभूमीवरील तिचें मानाचें स्थान परत

मिळवून देण्याचा प्रयत्न पार्श्वनाथ आळतेकर, मामा वरेरकर आणि मो. ग. रांगणेकर ह्यांनीं केला आहे. मामा वरेरकर ह्यांचें 'सारस्वत' (१९४२) हें नाटक म्हणजे दोन एकांकिकांचें एकत्रीकरण आहे. ह्या नाटकाचा म्हणजे ह्या दोन एकांकिकांचा प्रयोग पार्श्वनाथ आळतेकर ह्यांनीं आपल्या नॅशनल ॲकॅडेमीमार्फत १ नोव्हेंबर १९४२ रोजीं रॉयल ऑपेरा हाउसमध्यें केला. वरेरकरांच्या ह्या दोन एकांकिकांपैकीं दुसरी एकांकिका अत्यंत परिणामकारक असून तिजमधील बाबासाहेब हें व्यक्तिचित्र उदात्त व करुणरम्य आहे. अगदीं ह्याच सुमारास मुंबई मराठी साहित्यसंघानें The Dear Departed ह्या सुप्रसिद्ध इंग्रजी एकांकिकेचा माधव मनोहर ह्यांनीं केलेला 'आजोबांच्या मुली' हा अनुवाद मराठी रंगभूमीवर आणला; आणि ह्या प्रयत्नानंतर श्री. मो. ग. रांगणेकर ह्यांनीं १९४७ सालीं आपल्या नाट्यनिकेतन संस्थेमार्फत आपण स्वतः लिहिलेल्या 'तुझं माझं जमेना', 'सतरा वर्षें' व 'फरारी' ह्या तीन एकांकिका रंगभूमीवर आणल्या व त्यांचा प्रयोग यशस्वी करून दाखविला. खटकेबाज संवाद लिहिण्यांत रांगणेकरांचा हातखंडा असून मध्यमवर्गीयांच्या कुटुंबजीवनांतील आजच्या नानाविध समस्यांवर हलक्या हातानें प्रकाश टाकण्याचें काम त्यांनीं आपल्या नाट्यवाङ्मयाने केलें आहे. त्यांचें गंभीर नाट्यलेखन प्रेक्षकांच्या डोक्याला फारसा शीण देत नाहीं व त्यांचा विनोद कधींही अगदीं उथळ होत नाहीं ह्यांतच त्यांच्या लेखनाच्या लोकप्रियतेचें बीज आहे. आपल्या वर उल्लेखिलेल्या 'तीन एकांकिकां' च्या (१९४७) प्रयोगानंतर रांगणेकरांनीं तशाच प्रकारचा दुसरा प्रयत्न १९५० सालीं आपल्या 'बडे बापके बेटे' व 'आजचे संसार' आणि वरेरकरांची 'नवा जमाना' ह्या तीन एकांकिकांच्या एकत्र प्रयोगांच्या द्वारां केला. रांगणेकरांनीं हे प्रयोग व्यावसायिक दृष्ट्या यशस्वी करून दाखविले असल्यामुळें एकांकिका ह्या वाङ्मयप्रकाराला मराठी रंगभूमीवर एक वेगळी प्रतिष्ठा प्राप्त झाली आहे व ह्या दृष्टीनें मराठी एकांकिकेच्या इतिहासांत रांगणेकरांच्या नांवाला विशेष महत्त्व आलें आहे.

मराठीमध्यें एकांकिका-लेखनाचे हे जे प्रयत्न झाले आहेत त्यांत श्री. वा. ना. देशपांडे, सौ. आशा गवाणकर आणि श्री. बा. सी. मर्ढेकर ह्यांनीं

केलेल्या प्रयत्नांचा वेगळा उल्लेख करावयास हवा. श्री. वा. ना. देशपांडे ह्यांनीं लिहिलेलें 'कपट-वेष' हें अर्वाचीन मराठींतील पहिलें एकांकी नाट्यकाव्य आहे. हें नाट्य-काव्य निर्यमक पद्यांत लिहिलेलें असून त्यांत एका काल्पनिक कथेच्या आधारें गौतमबुद्धाच्या चारित्र्याचें भव्योदात्त दर्शन घडविलें आहे. श्री. देशपांडे ह्यांच्या 'आराधना' (१९३८) ह्या काव्यसंग्रहांत हें नाट्य-काव्य संग्रहित केलेलें आहे. अलीकडच्या काळांत ह्या नाट्य-काव्याच्या जोडीला श्री. देशपांडे ह्यांनीं लिहिलेलीं व त्यांच्या 'अनामिका' (१९५२) ह्या संग्रहांत एकत्रित केलेलीं 'आदिनारी', 'विचारांचें बंड', 'मृत्युकिरण' हीं नाट्य-काव्यें व नभोनाट्यें त्यांतील श्रेष्ठ विचार–नाट्याच्या दृष्टीनें अत्यंत उल्लेखनीय आहेत. सौ. आशा गवाणकर ह्यांनीं लिहिलेलीं 'जगाची राणी' (१९४२) आणि 'वसंत' (१९४७) हीं सुरेल, तालबद्ध नाट्यकाव्यें त्यांतील आकर्षक कल्पनाचमत्कृतीमुळें आपलीं मनें झटकन वेधून घेतात. 'जगाची राणी' मध्यें गवाणकरांनीं निर्माण केलेली सृष्टि ही आपली कल्पना-सृष्टि असली तरी बालकांची जणुं सत्यसृष्टिच आहे. बालकांच्या ह्या सृष्टींतील वातावरण, त्यांतील काव्य व नाट्य ह्यांना यत्किंचितही ढका लागूं न देतां शब्दांकित करण्यांत सौ. आशा गवाणकर ह्यानीं असाधारण यश मिळविलें आहे. गवाणकर ह्यांच्या ह्या दोन्हीही नाट्य-काव्यांचे प्रयोग अत्यंत यशस्वी होतात असा अनुभव आहे. नभोनाट्यासाठीं मुख्यतः लिहिण्यांत आलेलीं श्री. बा. सी. मर्ढेकर ह्याचीं 'कर्ण' (१९४४), 'बदकांचें गुपित' (१९४७) आणि 'औक्षण' (१९४६) हीं तीन संगीतकें एकांकिकाच होत. त्यांचें लेखन करितांना मर्ढेकरांनीं पाश्चात्य ऑपेराचें स्वरूप डोळ्यांसमोर ठेविलेलें असून प्रत्येकींत 'नाट्य-कथानकाचा गोफ समूहगानांच्या पदरांनीं' अत्यंत कल्पकपणें गुंफिलेला आहे. कर्णाच्या अंताचें करुणगंभीर शोकनाट्य मर्ढेकरांनीं जसें आपल्या 'कर्ण' ह्या संगीतकामध्यें निर्माण केलें आहे तसेंच आपल्या 'औक्षण' ह्या संगीतकामध्यें आशा, मानवता, भूक, प्रतिभा, बंड, जुलूम ह्यांना मूर्त स्वरूप देऊन प्रतिभेच्या पोटीं जन्माला आलेल्या बंडानें जुलुमाचा संहार केल्यामुळें आशा व प्रतिभा ह्या मानवता व बंड ह्यांचें औक्षण करितात असें दाखविलें आहे. 'बदकाचें गुपित' मधील

नाट्यवस्तु म्हणजे एक दिवस सकाळ ते संध्याकाळ एका आनंदी तरुण जोडप्याला कळलेल्या चार बातम्याः मर्ढेकरांच्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे ह्या जोडप्याच्या "एका गोड पण अतृप्त भावनेवर विनोदाची बारीकशी किनार लावून प्रस्तुतचें छोटें संगीतक विणलें आहे." नाट्य, काव्य आणि संगीत ह्या सर्वांची कलात्मक जोड घालण्याचे मर्ढेकरांनीं केलेले हे प्रयत्न मराठी एकांकिकेच्या इतिहासांत महत्त्वाचे ठरावेत.

मराठी एकांकिकेला तिचें रंगभूमीवरील स्वतंत्र स्थान परत प्राप्त होईपर्यंत जीवनासाठीं असेंच धडपडत राहावें लागणार आहे. गेल्या तीस चाळीस वर्षांत अत्यंत प्रतिकूल स्थितींत तिनें आपली प्रगति करून घेतली आहे. आज मराठी एकांकिका तिच्या आटोक्यांत येऊं शकणारीं जीवनाचीं विविध अंगें व्यक्त करावयास समर्थ बनली आहे : अत्यंत नाजुक भावानुभाव आणि स्वप्नसृष्टींतच शोभेल अशी कल्पनाचमत्कृति जशी ती परिणामकारकपणें व्यक्त करूं शकत आहे तसेंच उत्कृष्ट विडंबननाट्य आणि विचार-नाट्य निर्माण करण्यात तिनें असाधारण यश संपादिलें आहे. रांगणेकरांसारख्यांच्या प्रयत्नानें तिच्या प्रगतीला जशी मदत होत आहे तसेंच नभोवाणीनें तिला दिलेल्या वाजवी महत्त्वामुळें नभोनाट्याच्या दृष्टीनें तिच्यांत वेगवेगळ्या प्रकारचे धिटाईने प्रयोग होत आहेत. 'पांच नाटिकां' त संग्रहित झालेल्या श्री. गंगाधर गाडगीळांच्या एकांकिकांचें स्वरूप ह्या दृष्टीनेंच लक्षांत घेण्याजोगें आहे.